

# Heinrich Wilhelm von Gerstenberg

## und der Sturm und Drang

Erster Band

## Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit

Von

Albert Malte Wagner



Heidelberg 1920
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 1584

An
Rudolf Unger
in Halle

# Vorwort.

Indem dieses Buch aus einer Quarantäne entlassen wird, welche die von Horaz geforderte noch um einige Jahre überdauert hat, bedarf es zunächst der Erklärung, daß sowohl die Verzögerung wie die Veröffentlichung in der vorliegenden Form nicht dem Verfasser, sondern den Zeitumständen zur Last fällt.

Eine Biographie Gerstenbergs hat Richard Maria Werner schon vor Jahrzehnten gefordert. Die ausgezeichneten Arbeiten von Alexander von Weilen, Ottokar Fischer und Monty Jacobs kamen lediglich dem Kritiker Gerstenberg und dem Dichter des „Ugolino" zugute. Eine Gesamtdarstellung fehlte bisher, was um so merkwürdiger scheinen konnte, als nicht nur die Koryphäen der Sturm- und Drangperiode ihre Biographen gefunden haben, zum Teil — Klinger und der Maler Müller — so hervorragende wie Max Rieger und Bernhard Seuffert, sondern auch die weniger bedeutenden Angehörigen der Genieperiode und der ihr unmittelbar vorausgehenden Epoche umfangreicher Betrachtung gewürdigt worden sind. Der Grund dieser Zurückhaltung gegenüber Gerstenberg wurde mir nur zu bald klar, als ich mich im Sommer 1910 entschloß, diese Lücke in der Geschichte unserer Literatur auszufüllen. Hatte ich gehofft, auf Grund einiger im Münchener Nachlaß vorgefundenen Dokumente, die mich zur Ausführung des Planes angeregt hatten, eine einheitliche Darstellung des Menschen und des Schriftstellers geben zu können, so stellte sich sehr bald heraus, daß davon keine Rede sein konnte. Der äußere Verlauf von Gerstenbergs Leben bedurfte so vieler Aufklärung im einzelnen, daß eine Trennung von den literarhistorischen und allgemein geistigen Problemen des Themas dringend geboten erschien. Ich war damit zu einer Arbeit gezwungen, die meinen Neigungen nur wenig entsprach. Ich glaubte jedoch, mich ihr nicht entziehen zu dürfen, da ich das „Gerstenberg" überschriebene Kapitel der

deutschen Literatur erschöpfend zu behandeln wünschte. Auf den Reiz gestaltender Darstellung mußte dabei verzichtet werden. Ob es mir dennoch gelungen ist, über die Aneinanderreihung leidiger Tatsächlichkeiten hinauszukommen, wie sie etwa Weinholds „Boie" kennzeichnet, mögen andere entscheiden.

Im Juli 1913 wurde dieser erste, jetzt für sich veröffentlichte Teil beendigt, zu Beginn des Krieges lag er gedruckt vor. In dem dazwischen liegenden Jahr schritt die Arbeit an dem Hauptteil schnell vorwärts. Als die Weltgeschichte alles andere in den Hintergrund drängte, war nur noch ein Kapitel: Gerstenberg und die Musik, zu schreiben. Ich bin bis heute nicht dazu gekommen. Im ersten Kriegsjahr verbot Tätigkeit beim Roten Kreuz und im Felde jede wissenschaftliche Arbeit. Nur zu Beginn des Feldzuges hatte ich einmal Gelegenheit, in der „Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur" über „Gerstenberg als Typus der Übergangszeit" zu sprechen. Während meines dreijährigen Aufenthaltes in Warschau — vom November 1915 bis November 1918 — mußte die deutsche Literatur vor der polnischen, der Schlußstrich am Gerstenberg vor den Bemühungen in polnischen Archiven und Bibliotheken zurückstehen, denen eine Reihe Untersuchungen zur Geschichte der deutsch-polnischen Literaturbeziehungen, sowie eine mit dem Archivar am Danziger Staatsarchiv W. Recke verfaßte „Bücherkunde zur Geschichte und Literatur Polens" (Leipzig 1918) ihre Entstehung verdanken. Erst im August 1918 nahm ich das Manuskript während eines Urlaubs mit nach Warschau, um das ganze zu überarbeiten und das noch ausstehende Kapitel fertigzustellen. Bei unserm Zusammenbruch im November ließ ich das Manuskript mit vielen anderen Arbeiten in der Obhut eines polnischen Gelehrten zurück. Meine Bemühungen, es in der seitdem vergangenen Zeit wieder zu erhalten, waren vergeblich. Über diese Dinge kann jetzt noch nicht gut gesprochen werden. Da vor einigen Wochen ein unglückseliger Zufall einen weiteren Schritt, der zunächst Hoffnung auf Erfolg versprach, überflüssig machte, habe ich mich jetzt entschlossen, den seit sechs Jahren gedruckten Teil allein herauszugeben. Wann der zweite folgen kann, vermag ich bei der Entwicklung der Dinge in Polen nicht zu sagen.

Von den in den Anmerkungen noch als handschriftlich bezeichneten Briefen habe ich inzwischen eine Reihe im „Archiv für das

Studium der neueren Sprachen und Literaturen" veröffentlicht. Weiteres wird folgen. Ich merke hier noch an, daß es auf S. 160 statt „bezwingen" „beschwingen" heißen muß.

Da auch das Verzeichnis derjenigen, die mich in freundlichster Weise bei meiner Arbeit unterstützten, in Warschau geblieben ist, muß ich mich vorerst mit einem allgemeinen Dank begnügen. Nur der Stadtbibliothek und der Commerz-Bibliothek in Hamburg, der Staatsbibliothek in München, sowie dem Reichsarchiv in Kopenhagen, denen ich mich für ganz besonders großes Entgegenkommen verpflichtet fühle, sei schon jetzt an dieser Stelle herzlich gedankt. Ebenso Herrn Dr. Hans Knudsen in Berlin-Steglitz, der mich bei der Korrektur unterstützte.

Das Widmungsblatt dieses Buches mußte ich zweimal ändern. Aus München wurde Basel, aus Basel Halle. Ich sehe darin ein erfreuliches Symbol für die nicht mehr zu leugnende Tatsache, daß die sogen. philosophische Richtung der Literaturwissenschaft auch an den Universitäten festen Fuß gefaßt hat, eine Richtung, der ich mich selbst zuzähle. Dies zu betonen ist vielleicht nicht ganz überflüssig, da man in diesem Buch wenig davon merken wird, eine Ironie, die niemand stärker empfinden kann als der Verfasser.

Jagdhaus im Sauerland, im Juli 1920.

**Dr. Albert Malte Wagner.**

# Inhaltsverzeichnis.

# Einleitung.

Als im Jahre 1816 Gerstenbergs gesammelte Schriften erschienen waren, schrieb ihm der ehemalige Freund Friedrich Leopold Stolberg, dem er sie zugeschickt hatte[1]: „Früher noch als ich Sie persönlich kannte, verehrte und liebte ich in Ihnen den großen genialischen Dichter; und ich bin überzeugt, daß die Nachwelt, solange Deutsch gesprochen wird, Sie als solchen verehren und lieben wird, wenn gleich wir dieses gesunde Urteil nicht erleben.“ Der letzte Zusatz, nicht aber die Prophezeiung, traf das Richtige. Auch Gerstenberg erlitt das Schicksal so vieler von einzelnen ihrer Zeitgenossen bewunderter Männer: die Nachwelt, mit Ausnahme einiger Spezialgelehrten, kennt kaum noch ihren Namen. Gerade die Epoche der Aufklärung und überhaupt die Zeit, die der Klassik voranging, ist reich an solchen, wie wir sagen dürfen, in ihrer Bedeutung überschätzten Persönlichkeiten[2]. Gerstenberg war sogar schon während seines Lebens fast verschollen. Heute bewahrt ihn das Gedächtnis nicht allzu weiter Kreise als den seltsamen Verfasser eines exzentrischen Hungerstückes[3]. Und doch war diese frühe Vergessenheit unverdient, wenn auch nicht unverschuldet. Gerstenbergs Wert als Dichter wurde zweifellos von Stolberg und manchem seiner Gönner zu hoch angeschlagen. Zu der Zeit, wo er seine Werke in einer Gesamtausgabe vereinigte, lagen überdies die größten Erzeugnisse unserer Dichtung bereits seit langem vor. Und bedenkt man ferner, in welch ungeheuer raschen und gewiß nicht immer segensreichen Entwicklung sich zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts unsere ganze Literatur wie auch

der allgemeine Geschmack befanden, so wird man sich nicht weiter darüber wundern, wenn sich Gerstenberg, allerdings übertreibend, wie der angezogene Brief von Stolberg und manche später zu berücksichtigende Äußerungen beweisen, bitter darüber beklagt, daß seit der Ausgabe seiner gesammelten Schriften keiner von den Dichtern seiner Bekanntschaft ein Wort der Teilnahme habe verlauten lassen[4]. Seine Werke mußten, als das Abbild einer längst überwundenen Literaturepoche, einen ganz veralteten Eindruck hervorrufen. Kurz vor ihrem Erscheinen hatte Goethe in dem literarischen Abschnitt seiner Lebensgeschichte lakonisch geurteilt[5]: „Gerstenberg, ein schönes, aber bizarres Talent, nimmt sich auch zusammen, sein Verdienst wird geschätzt, macht aber im Ganzen wenig Freude.“ Düntzers Vermutung, Goethe habe Gerstenberg bereits für tot gehalten, kann sehr wohl richtig sein, zumal Goethe mit dieser Auffassung nicht allein dagestanden hätte. Veröffentlicht doch der Hofrat von Morgenstern schon 1810 unter Briefen von Verstorbenen auch einen solchen Gerstenbergs, da er, als er ihn aufnahm, „wirklich“ nicht daran dachte, „daß der Ehrwürdige noch lebt“[6].

Schon 1781, wo Gerstenbergs „Minona“, auf die er später den größten Wert legte, noch gar nicht erschienen war, werden die Produkte seiner Muse als „weder von großem Umfange, noch allgemein anziehend“ charakterisiert[7]. Ein anderer, der offenbar keine Ahnung von der besonderen Art und Weise der gerstenbergischen Dichtung hat, stellt ihn mit Leuten wie Ayrenhoff, Gemmingen und Huber zusammen[8] und ein noch Kühnerer vergleicht sogar den „Ugolino“ mit — Klopstocks „Salomo“ und — Schillers „Don Carlos“[9].

Dennoch haben Gerstenbergs Dichtungen zur Zeit ihres Erscheinens eine zwar verschiedenartige, teilweise aber eine große Bedeutung gehabt und der Kritiker Gerstenberg, eine weniger Lessing, als Herder verwandte Natur, wird in der Geschichte der Literatur immer eine sehr ehrenvolle Stellung behaupten. Fast ein Jahrhundert, das wichtigste Jahrhundert deutscher Literaturentwicklung hat er miterlebt. Er wurzelt in der Aufklärung, von ihr ging er aus, wird einer der Hauptbegründer des Sturm und Drangs, hat unter den gewaltigen Phänomenen der klassischen

Zeit nur Herz und Sinn für die kantische Philosophie und stirbt, ein Decennium vor Goethe, im Groll gegen die alles überwuchernde Romantik. Ein solcher Mann, wenn er tätig am Geistesleben seiner Nation teilgenommen hat, wird der bedeutsamen Probleme genug bieten. Da Gerstenbergs schöpferische Jahre durchaus in die der klassischen Zeit vorausgegangene Periode fallen, so wird es zunächst eine der lockendsten Aufgaben sein, in seinem Leben und Charakter die Elemente der Aufklärung einerseits und die des Sturm und Dranges andrerseits aufzuweisen und zu scheiden und dabei den Blick vergleichend auf anderen Persönlichkeiten ruhen zu lassen, die mit ihm in jener Übergangszeit lebten und wirkten. Dieser Aufgabe, welche die Anteilnahme für unseren Helden zunächst weckte, gesellt sich dann die weitere, in der Beantwortung der Frage bestehende, wie es möglich sein konnte, daß eine so kräftig und neuartig einsetzende schöpferische Begabung so plötzlich ermattete und sich endlich nach einem neuen, aber im ganzen mißglückten Versuch, in philosophische Betrachtungen verlor, die, gewiß nicht ohne zum mindesten charakterisierende Bedeutung, doch einer höheren Originalität entbehrten.

Indessen, wir ziehen zum ersten Mal dieses Weges, versuchen zum erstenmal eine abschließende Biographie Gerstenbergs zu geben. Abschließend, d. h. so vollständig, auch in den Einzelheiten, wie es bei der Beschaffenheit der Quellen nur irgend möglich ist. Dabei wird manches mitunterlaufen, was unbedeutend erscheinen mag. Doch dürfen wir wohl auch auf unsern sicherlich minder bedeutenden Gegenstand Carl Justis Wort anwenden[10]: „Es geht eben mit der Geschichte, wie mit den sibyllinischen Büchern, je mehr davon verbrannt wird, desto teurer wird der Rest. Je armseliger die übriggelassenen Fetzen sind, desto pietätvoller heben wir sie auf, desto sorgfältiger besehen wir sie von allen Seiten." Um so mehr, als für manche Periode des Gerstenbergischen Lebens die Quellen sehr dürftig fließen. Dennoch wollen wir bestrebt sein, auch die äußeren Geschehnisse und Tatsachen lebendig zu machen, indem wir sie stets in Verbindung bringen mit dem ursprünglichen Wesen unseres Dichters, den Anlagen seiner Natur und seines Charakters, indem wir zeigen, wie sie diese beeinflußten, sie, fördernd oder hemmend, veränderten oder gar nicht auf sie wirkten.

Wir wollen nicht zerlegen, sondern uns bemühen, ein Bild organischer Entwicklung zu geben[11].

Der Leser der Gegenwart, der seine Zeit und sich in ihr begriffen hat, mag diesem Bild manche lehrreiche Analogie entnehmen. Die Epoche Gerstenbergs und die unsere: beide sind Übergangsepochen. So ist die folgende Darstellung, was nicht verschwiegen werden soll, auch einer sehr lebendigen Teilnahme an dem geistigen und seelischen Gepräge der Gegenwart entsprungen. Möchte jene Macht, die aus dem Chaos des Aufklärungsjahrhunderts die deutsche Klassik emporblühen, die denen, welche, gleich Gerstenberg, den Boden bereiteten, die Bildner und Erwecker folgen ließ, möchte die Zeit, die „große Vollenderin aller geheimen Ratschlüsse des Himmels" (Lenz I, 323), sich auch in unserem Jahrhundert allmächtig und ewig wie Gott erweisen und das Widrige und Armselige verzehren, das Brauchbare umschaffen, erhöhen und vollenden zu einer neuen deutschen Kunst. Dann werden ihre Pioniere nicht umsonst gelebt haben, wie Gerstenberg nicht umsonst gelebt hat.

---

Erstes Buch.

# Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit.

## I. Jugendjahre.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, oder wie der Taufschein angibt, Hinrich Wilhelm Gerstenberg, wurde am 3. Januar 1737 zu Tondern geboren und daselbst am 6. Januar getauft[12]. Ein Jahr, bedeutungsvoll durch das Erscheinen der Bodmerischen Miltonübersetzung, welche den Kampf der Schweizer Theoretiker gegen den Aufklärungspapst und Regelhäuptling Gottsched eröffnete und so, auf ästhetisch-kritischem Gebiet, der kommenden Bewegung der Stürmer und Dränger vorarbeitete.

Über das Geschlecht, dem Gerstenberg entstammt, ist bisher nichts ermittelt worden. Redlichs Vermutung, die Angabe des dänischen Adelslexikons, daß die Gerstenbergs eine alte oldenburgische Familie seien, rühre her von einer Verwechslung von Oldenburg mit Altenburg, wird wohl stimmen. Ebenso durfte er aus dem Umstand, daß die Frau eines mit unserm Gerstenberg befreundeten Offiziers, eine geborene von Helmolt, sich seine Kusine und nächste Verwandte von väterlicher Seite nennt, auf Thüringen schließen, denn die von Helmolts sind Gothaer[13]. Die Frage ist also, ob das Geschlecht der Gerstenbergs aus Altenburg oder Thüringen stammt. Durch Herbeiziehung bisher unbenützter Nachrichten und unbekannter Quellen ist es mir gelungen, wenigstens einiges Licht in diese bisher so dunklen Verhältnisse zu bringen[14]. Die Herren von Gerstenberg gehörten zu der reichsunmittelbaren Ritterschaft des Pleißnerlandes. Als ihren Stammsitz nahmen sie das Dorf Gerstenberg in Anspruch, das sich unweit Altenburg befindet. Die erste Kenntnis von ihnen stammt aus dem dreizehnten

Jahrhundert; laut einer Urkunde des Bischofs Engelhard von Naumburg aus dem Jahre 1227 bewilligten die Söhne Marquards von Gerstenberg, Otto und Wachsmud von Gerstenberg, der Kapelle in Treben den vollen Dezem ihres Allodes Gerstenberg. Die folgenden Glieder dieser Familie, die übrigens keineswegs eine hervorragende Rolle in ihrer Zeit gespielt haben, gehen uns hier um so weniger an, als es noch nicht feststeht, daß die im sechszehnten Jahrhundert auftauchenden Gerstenbergs von den früheren in gerader Linie abstammen. Möglich ist es und eine gleich zu erwähnende im herzoglichen Regierungsarchiv handschriftlich aufbewahrte Urkunde[15] macht es uns sehr wahrscheinlich. Man hat bisher angenommen, daß ein im Jahre 1433 erwähnter Wachsmud von Gerstenberg der letzte seines Geschlechts gewesen. Die Thüringische Chronik weiß zu berichten, daß die Familie ihr Vermögen verlor und auf den Adel verzichtete, bis im Jahre 1601 dem berühmten Kanzler Marcus Gerstenberg[16] und seinen Brüdern Michael und Joachim von Kaiser Rudolf II. der Adel erneuert wurde. Diese drei Brüder stammten aus dem Thüringer Landstädtchen Buttstedt, wo ihr Vater, Jakob Gerstenberg, Landrichter war. Nach der oben angeführten Altenburger Urkunde wurde dieser Jakob Gerstenberg im Jahre 1482 geboren und es steht nichts im Wege, ihn als einen der bürgerlich gewordenen Nachkommen jenes Wachsmud von Gerstenberg anzusprechen, die sich, als ihr Stammgut in andere Hände übergegangen war, nach Erwerbsquellen außerhalb ihrer engeren Heimat umtun mußten. Diese Annahme kann allerdings nicht durch einen urkundlichen Beweis gestützt werden. Doch wird sie sehr wahrscheinlich gemacht durch das erwähnte Altenburger Dokument. Dieses stammt aus neuerer Zeit. Es ist ein Gesuch von Conrad Ludwig Gerstenberg, der im Jahre 1804 von Camburg, wo er Amtskommissär gewesen, als Amtmann nach Kahla versetzt wurde[17]. Er bittet den Adelscharakter wiederum annehmen zu dürfen unter ausdrücklichem Hinweis auf jenen Jakob Gerstenberg und die übrigen diplomatischen Nachrichten, „welche das Geschlecht bis zu Marquardum de Gerstenbergk 1227 hinaufführen". Da seinem Ansuchen im Jahre 1815 entsprochen wurde[18], haben wir keinen Grund, an einer so weit wirkenden und für recht erkannten Überlieferung zu zweifeln, wenn auch der tatsächliche Beweis noch nicht erbracht ist. Jeden-

falls war Conrad Ludwig eines Geschlechts mit dem Kanzler Marcus Gerstenberg. Er stammte nicht von diesem unmittelbar ab, sondern von einem seiner Brüder, die in ihrer Vaterstadt Buttstedt das Amt der Stadtvögte versahen. Von ihren Nachkommen waren einige Chur-Mayntzische Räthe, andere, worauf besonderer Nachdruck gelegt sei, Rathsmeister in Erfurt, Regierungsräthe, Kriegscapitaine usw. Wer die unmittelbaren Vorfahren Conrad Ludwigs waren und warum diese ihren Adel aufgaben, wissen wir nicht. Conrad Ludwig hatte eine Schwester, Johanna Christiana, welche mit Georg Friedrich Müller, Stadtsyndikus und Patrimonialgerichtsdirektor zu Ronneburg im Altenburgischen vermählt war[19]. Beider Sohn, Georg Friedrich, der nicht unbekannte Verfasser der kaledonischen Erzählungen, der Freund Karl Friedrichs von Weimar und der Johanna Schopenhauer, wurde von Conrad Ludwig, der keine Söhne hatte, im Oktober 1814 auf Grund einer fürstlich schwarzburg-rudolstädtischen Urkunde adoptiert. Dieser C. F. Ludwig von Gerstenberg, genannt Müller, schreibt am 14. Mai 1828 an Tieck[20]: „Und so wie ich mit Grimm oft des großen Kanzlers von Gerstenbergk denke, der so viel Kalvinisten hinrichten ließ[21], so danke ich dem Andenken an meinen Großoheim den Dichter von Gerstenbergk meine Liebe zur Poesie, zum Wissen." Daraus geht hervor, daß Conrad Ludwig von Gerstenberg der Neffe unseres Heinrich Wilhelm war. Über dessen Bruder, den Großvater Friedrich Ludwig von Gerstenbergs, fehlen leider alle Nachrichten. Da unseres Dichters Vater zweimal verheiratet war, so wird es sich möglicherweise um einen Stiefbruder gehandelt haben. In Gerstenbergs Briefen ist von einem solchen niemals die Rede. Auch erfahren wir aus ihnen nicht, ob er noch andere Geschwister besaß. Eines aber, was bisher geleugnet wurde, ist durch die erwähnte Stelle aus dem Brief an Tieck aufgeklärt. Da wir wissen, daß Gerstenbergs Vater in Erfurt geboren wurde[22], so ist die Verwandtschaft der Altenburger und Erfurter Linie der Gerstenbergs erwiesen. Denn daß etwa Erfurt nur zufällig als Geburtsort in Frage kommt, darf doch wohl angesichts der Tatsache, daß die Nachkommen der Brüder des Kanzlers Gerstenberg in Erfurt zu hohen Würden gelangten, als ausgeschlossen gelten. Welche Verwirrung übrigens spätere Mitglieder dieses Geschlechts dadurch anrichteten, daß sie sich des

Adelsprädikates enthielten, mag man daraus ersehen, daß im Jahre 1772 ein Heinrich von Gerstenberg aus Erfurt von dem unsrigen wissen möchte, „zu welcher Branche unserer beyderseits Familie Ew. Hochwohlgebohren sich zu zählen beliebten" und später ein Christoph Ludwig Gerstenberg, Hauptmann in Treptow, sich nach seinem Stammbaum erkundigt, um zu erfahren, ob nicht ihm selbst, dessen Großvater, Johann Friedericus v. Gerstenberg (gest. 1731), sich noch des „von" bediente, und vor allem seinen Söhnen, die Soldaten werden wollten, der Adel zustände. Weshalb Gerstenberg diese Fragen unbestimmt beantwortet und sogar bemerkt, er wolle einen anderen Namen annehmen, weil er Grund habe, dem seinen gram zu sein, wissen wir nicht[23].

Gerstenbergs Vater, der, wie sein Sohn, Heinrich Wilhelm hieß, wurde im Jahre 1693 zu Erfurt geboren[24]. Er scheint sich des Adels erst bedient zu haben, als auch sein Sohn davon Gebrauch machte. Heinrich Wilhelm, der Ältere, war sehr jung mit einem verwandten Diplomaten nach Stockholm gekommen und war dann in dänische Dienste übergetreten. Er selbst gibt 1762 an, daß er seit vierundzwanzig Jahren bei dem Oldenburgischen Kürassierregiment gestanden habe. Sicher ist, daß er seit 1718 im dänischen Kriegsdienst beschäftigt war, 1731 Wachtmeister wurde, unter dem Oberbefehlshaber der dänischen Hilfstruppen Bernhard Joachim von Mörner am polnischen Erbfolgekrieg teilnahm, und 1736 sein Standquartier in Tondern erhielt. Eine Tafel in der Kirche zu Tondern erwähnt ehrend das „löbliche Gröbensche Regiment zu Roß", in dem der ältere Gerstenberg als Wachtmeister stand. Er wurde dann Kornett und Leutnant, hielt sich auch außerhalb Holsteins auf, und lebte zuletzt in Itzehoe. Auf einem Marsch nach Mecklenburg wurde der fast Siebzigjährige dem von dem Feld-Commissariat die Aufsicht über das Fahrwesen übertragen war, durch einen Schlagfluß an der linken Seite gelähmt. So erhielt er, unter Beibehaltung seiner Gage von monatlich 14 Reichsthalern und unter Ernennung zum Rittmeister im Jahre 1763 seinen Abschied. Er starb am 8. April 1769, in ärmlichsten Verhältnissen, zu Rendsburg. In erster Ehe war er vermählt mit Wilhelmine von Harstall[25], in zweiter mit der Mutter unseres Dichters, einem Fräulein Schröling, über die wir weiter nichts wissen, als daß sie 1699 geboren wurde, nach dem Tode

ihres Mannes von der Kriegshospitalkasse eine monatliche Pension von vier Reichsthalern empfing und am 12. Januar 1773 in Rendsburg verschied.

Als seine Eltern starben, lebte Gerstenberg in Kopenhagen. Das Inventar der Mutter schickt ihm ein Freund dorthin[26]. Ob er ein inneres Verhältnis zu beiden hatte, oder ob die Beziehungen zwischen ihnen nur äußerlich und, im Laufe der Zeit, auch das nicht einmal mehr waren, vermögen wir nicht zu sagen. Briefe von seinen Eltern oder solche an sie fehlen durchaus. Von ihrem Dasein wird in Briefen an andere geschwiegen. Auch in Gerstenbergs Tagebuch, das allerdings überhaupt arm ist an persönlichen Bekenntnissen, wird ihr Name kaum genannt. Einmal finden wir hier ein Neujahrsgedicht an die Eltern, aus einer Bemerkung scheint überdies hervorzugehen, daß sie ihren Sohn, während er in Altona lebte, gelegentlich besuchten. Möglich ist es auch, daß Gerstenberg kurze Zeit bei den Eltern wohnte, als er von der Universität zurückkam. Aber die Frage können wir nicht beantworten, was er dem Vater, was der Mutter an natürlichen Anlagen verdankt. Seine Dichtungen geben dafür keine Anhaltspunkte. Daß er im „Ugolino“ dem Schmerz des Vaters um seine Kinder Ausdruck verlieh, wird man nicht auf eine größere Zuneigung zu jenem deuten dürfen, wie es aus ähnlichen Gründen bei Joachim Wilhelm Brawe gestattet ist, der früh seine Mutter verlor. Eins aber wissen wir sicher: die späteren Verhältnisse unseres Helden zeigen deutlich, daß in ihm durch die Erziehung, die er in seiner Jugend genossen, keine Grundlage für das Leben und seine Kämpfe gelegt wurde. Es ist überhaupt zweifelhaft, ob er, bei dem Stand des Vaters, jemals ein inniges Familienleben kennen gelernt hat.

Hierin, sowie in einer anderen wichtigen Beziehung, unterscheidet sich Gerstenberg stark von einem seiner engeren Landsleute, der auch seine Rolle in der Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts spielt und zu dem Gerstenberg später in nahe Verbindung trat: von Heinrich Christian Boie. Dieser, ein kleines, bewegliches Männlein, wie Gerstenberg selbst ihn nennt, war gewiß keine Kampfnatur, aber er hat doch, wenn es darauf ankam, ein Ziel zu erreichen, eine zähe Energie und Standhaftigkeit entwickelt, die beweisen, daß er im Grunde ein echter Schleswig-

Holsteiner war. Wie anders Gerstenberg! Weder dieser harte, kräftige, widerstandsfähige Stamm noch Thüringen haben ihm ihre männlichen Eigenschaften vererbt. Er ließ sich gern treiben und stand den Geschicken, die über ihn hereinbrachen, nur zu bald als müder Zuschauer willenlos gegenüber. Auch die kritischen Fehden, die er auskämpfte, wurden sehr bald mehr durch verstandesmäßige Einsicht und literarische Beziehungen veranlaßt, als durch Leidenschaft und Gefühl, die notwendig, kraftvoll zu einer Aussprache drängen.

Tondern ist gewiß kein Ort, geeignet, Dichter zu entwickeln. An und für sich ist allerdings keinem Ort der Welt von vornherein diese Aufgabe unmöglich gemacht und einer, wenn nicht der größte Lyriker des 19. Jahrhunderts, liefert den Beweis, daß auch die scheinbar ödesten Strecken Deutschlands geeignet sind, ganz individuelle dichterische Qualitäten reifen zu lassen. Man wird es indessen Gerstenberg nicht übel nehmen, daß sich in seiner Dichtung von solchen Besonderheiten nichts findet. Das Empfinden für Heide und Moor zu wecken, blieb viel späteren Zeiten vorbehalten. Und was vermochte ihm seine Vaterstadt sonst zu bieten! Tondern gehörte neben Schleswig zu den ältesten Städten des Herzogtums Schleswig[27]. Der Grund und Boden, auf dem es stand, war ursprünglich friesisch. Im 14. Jahrhundert kam es an den Herzog von Schleswig und war in dem folgenden Gegenstand des Streites zwischen diesem und den Dänen. In diesen Kämpfen waren die Holsteiner durchweg siegreich. Als aber 1460 die herzogliche Linie in Holstein ausstarb, wurde König Christian von Dänemark zum Landesherrn gewählt. In der Folgezeit wurde Holstein meist von Herzögen königlichen Geblüts regiert, die der dänische König einsetzte, die aber nicht immer in Frieden mit ihrem Herrn lebten. Durch die so entstehenden Zwistigkeiten hatte Tondern viel zu leiden, bis im Jahre 1721 König Friedrich IV. den herzoglichen Anteil von Schleswig mit dem königlichen für lange Zeit vereinigte und sich als alleinigen Untertan huldigen ließ. Gerstenberg wurde unter der Regierung Christian des Sechsten als dänischer Untertan geboren. Für sein späteres Leben wurde dies von großer Bedeutung. Doch hat er die dänische Sprache niemals beherrscht, und ausdrücklich betont, daß er ganz deutsch erzogen worden sei[28]. Auch hat er ja nur die allererste Jugendzeit in Ton-

dern verlebt. Er selbst findet an der Stadt allein ihre Spitzenmanufaktur und ihre Austernbänke erwähnenswert. Die Landschaft konnte ihm nichts sagen noch geben. Doch scheint es nicht ganz an geistigen Interessen gefehlt zu haben. Denn gerade in den dreißiger Jahren tat sich in Tondern eine Buchdruckerei auf, und es wird ein Probst Schrader überliefert, der eifrigst bestrebt war, durch Erbauungsschriften Nutzen zu stiften. Möglich, daß der hierdurch verbreitete religiöse Sinn auch auf den Knaben Gerstenberg, der immer eine fromme Natur blieb, hinüberwirkte.

Früh kam Gerstenberg von Tondern fort, um zunächst die Schule in Husum zu besuchen. Möglich, daß dies auf Veranlassung seiner Tanten geschah, Schwestern des Vaters, die wir aus der Widmung der ersten Ausgabe der Tändeleyen kennen und die hernach noch für ihn sorgten. Jedenfalls bemühte man sich um seine geistige Ausbildung, denn die Schulverhältnisse in Tondern ließen zu jener Zeit viel zu wünschen übrig. Auch später, von Altona aus, besuchte Gerstenberg Husum noch oft und beweist rege Anteilnahme für die kleinen Ereignisse der dortigen Schule. An Freundschaften, die schon durch die Muse geweiht waren, hat es ebenfalls nicht gefehlt. Doch scheinen diese einen längeren Bestand über die Schuljahre hinaus nicht gehabt zu haben.

Zu Anfang des Jahres 1751, also mit vierzehn Jahren, übersiedelte Gerstenberg nach dem damals ebenfalls dänischen Altona, und wurde dort Schüler des akademischen Gymnasiums, des heutigen Christianeums[29]. Dieses hatte soeben einen Wendepunkt in seiner Entwicklung erreicht. Von Christian VI. im Jahre 1738 auf Vorstellungen des damaligen Präsidenten der Stadt, von Schomburg, im Anschluß an die schon lange bestehende lateinische Schule gegründet, bestand das Gymnasium Academicum Altonanum zunächst aus drei verbundenen Anstalten: dem eigentlichen Gymnasium, einem Pädagogium und einer Vorbereitungsschule. An dem Pädagogium hatte Tondern einen besonderen Anteil. Zusammen mit den Landschaften Eiderstedt und Pelworm hatte es im Jahre 1739 durch Übernahme einer jährlichen Zahlung zur Errichtung eines dem Gymnasium angegliederten Konvikts beigetragen, in dem eine Anzahl Gymnasiasten Freitische erhielten. In Folge von Unstimmigkeiten wurde aber 1750 das Gymnasium

von den beiden anderen Anstalten vollständig getrennt. Schon in den vierziger Jahren war die Anstalt, die, da Kiel zu dem Herzoglich Gottorpschen Anteil von Holstein gehörte, wenigstens die ersten Jahre die Universität für die Deutschen in Dänemark ersetzte, zurückgegangen. Sie erhielt nunmehr fünf Professoren zugewiesen, die, bis 1770 im Direktorat miteinander wechselnd, nebeneinander wirkten und in denen wir Gerstenbergs eigentliche Lehrer zu erblicken haben. Es waren Meycke, Professor der Rechte, Maternus de Cilano, Professor der Physik, Medizin und Antiquitäten, Profe, Professor der Philosophie und Mathematik, Sticht, Professor der Theologie und Philologie und endlich Henrici, Professor der Dichtkunst und Beredsamkeit.

Von diesen Männern scheint nur Henrici (1715—1794) auf Gerstenberg tiefer eingewirkt zu haben. In einer Ode seines Tagebuchs, in dem wir die einzige Quelle[30] für die geistige Entwicklung seiner Jünglingsjahre besitzen, charakterisiert er den Lehrer folgendermaßen:

„Ihn, dessen Herz, durch edle Triebe
Sich über Stolz und Ahnen hebt;
Ihn, der durch Mut, Geschmack, Empfindung, Menschenliebe,
Geist und Gelehrsamkeit, an fernen Ufern lebt."

Allzuwörtlich darf man solche Lobreden ja nicht nehmen. Die ersten Verse machen wahrscheinlich mehr dem Herzen und der Phantasie Gerstenbergs Ehre, als daß sie das Wesen Henricis kennzeichnen. Denn dieser gutmütige und wohlwollende Mann war alles andere als ein Charakter, der die Fähigkeit besessen hätte, die Jugend zu Männern, zu Persönlichkeiten heranzubilden[31]. Ihm fehlte die Kraft und das sittliche Fundament, um den Schülern eine feste moralische Grundlage für das Leben mitzugeben. Er suchte sie in guter Laune zu erhalten und während des Unterrichts durch frivole Bemerkungen zu unterhalten. Es darf als eine tragische Schickung angesehen werden, daß Gerstenberg auch in Altona keinen Menschen von Kern und Mark fand, zu dem er hätte aufsehen können, daß er gerade unter den Einfluß eines Mannes geriet, der innerlich zu haltlos war, um andern ein nachahmenswertes Beispiel zu sein, um ihnen eine Richtschnur für das Leben zu liefern. Denn sein Wahlspruch: „Gutes Latein führt durch die Welt, und wer seinen Homer und Horaz versteht, braucht

für sein Fortkommen nicht zu sorgen", war gewiß eines Mannes würdig, der Latein wie seine Muttersprache beherrschte und dessen Außenleben sich auf eine, ein paarmal im Jahr unternommene, Promenade um den Hamburger Wall beschränkte, jedoch wahrlich nicht geeignet, um jungen, aufstrebenden, leicht beeinflußbaren Menschen ein für den Kampf um das reale und moralisch-geistige Dasein genügendes Kapital an Grundsätzen und inneren Kräften mit auf den Weg zu geben. Und sonst wissen wir von niemandem, der sich in dieser Hinsicht hätte Gerstenbergs annehmen können. Die deutsche Familie, in der er erzogen wurde, kennen wir nicht. Möglich, daß es die von Henrici selbst war. Jedenfalls verkehrte er eifrig in dessen Haus und hat ihn und seine Frau später immer gern aufgesucht. Nicht ganz von der Hand zu weisen ist die Vermutung, daß er vielleicht auch Beziehungen zu der Familie von Gähler hatte, von denen einer, Sigismund Wilhelm von Gähler, später Oberpräsident von Altona wurde. Einem Conferenzrath v. Gähler hat Gerstenberg seine gesammelten Schriften gewidmet. Die Bekanntschaft mit diesem, der möglicherweise ein Sohn des später zu erwähnenden Generalmajor Gähler war, kann sehr wohl auf den Verkehr während Gerstenbergs Jugendaufenthalt in Altona zurückgehen. Um so eher, als der ältere Gähler in jüngeren Jahren Stabssekretär bei den dänischen Hilfstruppen der Reichsarmee war[32] und dort sehr wahrscheinlich mit dem Vater unseres Heinrich Wilhelm bekannt wurde. Dieser mag an dem einflußreichen Mann einen wohlwollenden Gönner besessen haben.

Ob Gerstenberg an einem lebhaften, jugendlichen Verkehr mit seinen Kameraden auf dem Gymnasium teilnahm, ist nicht bekannt. Es wird gelegentlich über den Luxus der jungen Leute geklagt und da Gerstenbergs Mittel sehr beschränkt waren, so mag er sich von ihren Lustbarkeiten ferngehalten haben. Allzuschwer wird ihm dies kaum geworden sein, denn er fühlte sich, wie aus mehreren Äußerungen des Tagebuchs ersichtlich ist, seinen Mitschülern offenbar sehr überlegen und schon früh ist ein altkluger Zug an ihm bemerkbar, der wenig mit Sturm und Drang zu tun hat. Es ist dies nicht etwa das geflissentliche Zurschautragen einer gemachten Reife, die so oft das Kennzeichen unreifer Jünglinge ist. Daß Gerstenberg in allgemeinen Lebensfragen ein noch sehr

wenig reifes Urteil besaß (und eigentlich niemals gewann) beweist das Tagebuch zur Genüge. Gewiß hatte er indessen schon mancherlei Erfahrungen gemacht, die ihm ein bloßes Spielen unmöglich machten und ihn veranlaßten, bei älteren Leuten Anschluß zu suchen. Die Freunde, die er während der Altonaer Zeit gewonnen, waren größtenteils älter als er. Aus der im Tagebuch teilweise erhaltenen Korrespondenz können wir uns ein einigermaßen treues Bild dieses Verkehrs gestalten. Am nächsten standen ihm offenbar der Sekretär Kleen und der Wachtmeister Runge. Beide hatten sich schon eine Stelle im bürgerlichen Leben errungen. Von Runge hören wir später gar nichts mehr, während Kleen, der gerade eine Stelle in Glückstadt aufgegeben, lange Zeit mit Gerstenberg in Verbindung blieb und auch einer der Mitarbeiter am „Hypochondristen" wurde[33]. Unter den sonst gelegentlich Genannten ist hier nur der Name Stemann erwähnenswert. Damit ist zweifellos der 1730 in Meldorf geborene Christian Ludwig von Stemann gemeint, der es bis zum dänischen Staatsminister brachte[34] und dann nach seinem Abgang 1785 Amtmann in Hadersleben wurde, auf welche Stelle gerade damals Gerstenberg, unter dem Druck mißlicher Umstände, alle seine Hoffnung gesetzt hatte. Später sind die beiden wahrscheinlich wieder zusammengekommen; denn 1787 wurde Stemann Oberpräsident von Altona, wohin Gerstenberg als Lottodirektor gekommen war.

Der Mephisto des Kreises scheint ein gewisser Tormählen gewesen zu sein. Wenigstens warnt Kleen, der Tormählen seine Sekretärstelle in Glückstadt verschafft hatte[35], Gerstenberg vor dem „arglistigen" Menschen, der ihn verläumdet habe und auch sonst liegen allerlei Äußerungen vor, welche die Unzufriedenheit der Freunde mit Tormählen beurkunden[36]. Doch kam später eine allgemeine Aussöhnung zustande. Tormählens Einfluß scheint auch, namentlich was Gerstenberg selbst anlangt, nicht gering und was Merck für Goethe, mag er in kleinerem Kreis für ihn gewesen sein. Auch seine literarischen Leistungen kann er beeinflußt, zum mindesten mitangeregt haben. Wenigstens enthält das Tagebuch eine Erzählung Tormählens „Die Wittwe", deren ironisch-frivole Verhöhnung der Witwentrauer entschieden über der gewollten und gezwungenen Erotik der meisten der gleichartigen Erzählungen Gerstenbergs steht. Tormählen wird auch sein Interesse für das

Theater befördert haben. Gerade in den Jahren, da Gerstenberg das Gymnasium besuchte, hatte Altona zum erstenmal ein Theater erhalten[37]. 1751 kam Johannes Kuniger in die Stadt und unterhielt das Publikum mit Marionetten und Hanswurstiaden. Doch suchte er seine Gesellschaft allmählich zu heben und wandte sich mehr und mehr dem wirklichen Schauspiel zu. 1754 ließ er auf der Palmaille, noch heute die Hauptstraße Altonas, eine große Bude aufschlagen. Als Eröffnungsvorstellung scheinen die „Spieler" von Regnard gespielt worden zu sein, die Gerstenberg im Tagebuch erwähnt. Sonst erfahren wir über das Repertoire nichts. Es wird wohl vorzugsweise aus den französischen Komödien bestanden haben, die damals überall in Deutschland gespielt wurden, wo es ein Theater gab, also aus den Werken Regnards, Destouches, Marivaux und Nivelle de la Chaussée. Auch in dieser Weise wurden Gerstenbergs literarische Neigungen befriedigt. Und noch enger knüpfte sich sein Verhältnis zum Theater, als Kuniger, dem die Gunst des Publikums nicht treu blieb, wieder zu seinen Marionetten zurückkehrte und sein Schauspielerpersonal an Amberg abtrat. Der Ambergschen Gesellschaft, die auch in Kiel und Lübeck auftrat, hatte sich Tormählen angeschlossen. Vermutlich ließ er Gerstenberg auffordern, für die Lübecker Vorstellungen eine Antrittsrede zu schreiben. Als poetische Begabung hatte unser Held in seinem Kreis überhaupt einen beträchtlichen Ruf. Oft wird er von den Freunden angehalten, ihnen Gedichte für die verschiedenartigsten Gelegenheiten zu liefern. Für Amberg fertigte Gerstenberg auch ein Vorspiel an, das bei dem Geburtsfeste des Großfürsten in Kiel aufgeführt wurde. Ein furchtbar bombastischer Lobeshymnus auf den Fürsten Peter, von dessen Fürstentugenden der Achtzehnjährige wenig wußte. So suchte er dem Mangel an Einsicht durch überspannte Rhetorik abzuhelfen. Zu Beginn tritt der Friede auf und ruft: „Ja, ja, hier ists. Nur hier herrscht Peter und der Friede".

Ob Gerstenberg gelegentlich nach Hamburg kam, wo um diese Zeit die Schönemannsche Truppe gastierte, wissen wir nicht. Altona selbst hatte ihm nicht sehr viel mehr zu bieten. Seine Liebe zur Musik wurde allerdings schon hier geweckt, namentlich durch den Verkehr mit dem Komponisten Rosenbaum. Altona war jedoch vor allem eine Stadt regen Gewerbslebens und rührigen

Handels. Für Wissenschaft und Kunst hatte man höchstens eine scheue Hochachtung. Wie bezeichnend ist es, daß bis in die ersten Jahrzehnte des folgenden Jahrhunderts im Durchschnitt jährlich nur zwei Altonaer in das Gymnasium eintraten[38]! Ob Gerstenberg für diesen Mangel, den er ja mit unendlich Vielen seiner Zeit teilte, in der Natur, in der schönen Umgebung an den Ufern der Elbe ein Ersatz wurde, können wir auch nicht sagen. Das Tagebuch verrät wenigstens nichts davon. Ein tieferes Gefühlsleben wurde in Gerstenberg während der Altonaer Jahre augenscheinlich noch nicht entbunden.

Wenn wir der Mannigfaltigkeit im Leben des jungen Goethe gedenken, so muß uns Gerstenbergs Jugend besonders arm erscheinen. Aber es braucht nicht einmal des Blicks auf dieses vom Schicksal so bevorzugte Genie. Auch minder Begünstigte, wie etwa Heinrich Leopold Wagner, der nur zu einem kurzen Erdendasein bestimmt war, und dessen geistige Bedeutung sich nicht entfernt mit der Gerstenbergs messen kann, durften sich doch in späteren Zeiten froher, harmonischer Stunden erinnern, die Herz und Gemüt erquickten. Gerstenberg mußte sich wie Lessing und Herder aus enger Gebundenheit an die freie Geistesluft hinauskämpfen. Oder vielmehr — wie wir gleich sehen werden — hinauslesen. Denn kämpfen war Gerstenbergs Sache nie. Wäre es der Fall gewesen, hätte er über größere Kraft und Energie verfügt, seine unleugbar große Begabung hätte ihn zu einer Stellung im deutschen Geistesleben hinangeführt, die sich wohl mit der Lessings und Herders vergleichen ließe. Er teilte mit Lessing den Mangel an wahrhafter Freude, an einem Gefühl von genossenem Glück in der Jugend. Und das ist etwas, was auf das ganze spätere Leben eines Menschen hinüberwirkt, besonders, wenn er, wie Gerstenberg, im Grunde eine weiche Natur ist, mit dem großen Bedürfnis nach Liebe und Freundschaft, ohne selbst doch, was sich in der Folgezeit erwies, stark und leidenschaftlich lieben zu können. Sein Tagebuch läßt seinen Charakter, trotzdem persönliche Dinge unmittelbar gar nicht zur Sprache kommen, deutlich hervortreten. Der Jüngling Gerstenberg, der die Schule verläßt und auf die Universität zieht, war eine noch sehr leicht zu beeinflussende Natur, mit dem Drang nach allem Großen und Schönen, innerlich widerspruchsvoll, unausgereift, so sehr ein starker Intellekt und ein

umfängliches Wissen ihn auch über gleichaltrige Genossen hinaushoben. Was ihm fehlte, war das große, den ganzen Menschen erfassende und erschütternde Erlebnis, aus dem man geläutert und gefestigt hervorgeht. Niemals scheint er auch während seiner Schul- und Universitätsjahre in irgend einem näheren Verhältnis zu Frauen gestanden zu haben. Zwar wissen wir darüber nichts sicheres, aber die Art, wie im Tagebuch über die Frauen im allgemeinen geredet wird, macht es sehr wahrscheinlich. Daß sich hinter den angedichteten Sylvias und Chloes usw. mehr als nebelhafte Idealbilder — und auch das erscheint mir sehr zweifelhaft — verborgen haben, darf bei dem gelehrigen Schüler anakreontischer Weisen von vorn herein nicht angenommen werden. Wenn ein handschriftlicher Zettel notiert: „Ovids Hilfsmittel wider die Liebe", so wird man daraus wahrhaftig nicht auf eine große Leidenschaft schließen. Möglicherweise war hier auch nur sein ästhetisches Interesse im Spiel. Wenn er sich in einem Brief an eine sicher nicht vorhandene Doris über ein anderes Mädchen lustig macht, dem er Liebe heuchelte, so liegt in der aufdringlichen Pose des unwiderstehlichen Liebhabers, den er hier spielt, der Beweis für das völlige Fehlen einer wirklichen Leidenschaft. Daß man ihm die häßliche Frivolität, die dieser Brief behauptet, wirklich zutrauen sollte, ist bei dem ganzen Charakter, wie er uns aus dem Tagebuch entgegentritt, ausgeschlossen. Nur ein Mensch, der von der Liebe wirklich keine blasse Ahnung hat, kann eben diese Liebe und ihre Berechtigung auf dem Theater, gegen die französische Ästhetiker verschiedentlich Front machen, mit folgenden Sätzen verteidigen: ... so bleibt nichtsdestoweniger mein Satz wahr, daß die Liebe von dem Schauplatze nicht gänzlich müsse verbannt werden. Da nämlich das Heiraten fast eine Pflicht ist, wie denn dieses ein jeder aus dem Rechte der Natur weiß: so muß man ja besorgt seyn, daß man sich diese, an und für sich, sehr schwere Last erträglich mache. Träge und fühllose Gemüter können diesen Zweck unmöglich erreichen, wenn sie nicht die geringste Liebe, nicht die geringste Freundlichkeit gegen ihre Gattinnen hegen usw." Das schreibt ein Neunzehnjähriger. Damit verträgt es sich dann sehr gut, daß gelegentlich eine starke Sinnlichkeit zum Vorschein kommt, eine Lust an geschlechtlichen Dingen und das Bestreben, Verhältnisse auf dieses Gebiet hinüberzuspielen, die damit durchaus nicht in Beziehung stehen[39].

So war es denn kein Wunder, daß Gerstenbergs Verkehr mit seinen Freunden, auf die er angewiesen war, ein vorzugsweises ästhetisches, schöngeistiges Gepräge trug. Es ist zur Kenntnis des jungen Gerstenberg unerläßlich, das Fundament ins Auge zu fassen, auf dem sich der künftige Bau erheben sollte. Freilich, dieser sah dann schließlich ganz anders aus, als die Grundlagen erwarten ließen. Aus Gerstenbergs Lektüre und aus den Betrachtungen, die er an sie knüpfte, können wir ersehen, daß er noch ganz im Rationalismus der Aufklärung befangen war. Die Kenntnisse, die er besaß, als er das Gymnasium verließ, müssen als enorm bezeichnet werden. Dafür spricht auch, daß er oft um seine Meinung über alle möglichen Probleme der Poetik befragt[40] wird. Daß der Schüler Henricis ein fester Lateiner war, beweisen die Übersetzungen aus dem Horaz und eine Anzahl lateinischer Festprologe. Mit dem Griechischen scheint es schlechter bestellt gewesen zu sein. Das belegen auch Äußerungen Gerstenbergs aus viel späterer Zeit. Trotzdem Henrici den Homer vergötterte und ihn auswendig wußte[41]. Doch wie der Professor mit zierlich frisierter Perücke, den Chapeau bas zwei Zoll über dem Haupt, auf den Fußspitzen wie im Menuett auf das Katheder zuzuschreiten pflegte, so war er auch im Unterricht nur auf das Äußerliche bedacht. Bezeichnend dafür ist, daß er am Schluß einer jeden Stunde Disticha diktierte, aber zerrissen, nur einzelne Glieder, welche die Schüler aneinanderzureihen hatten, so zwar, daß die Verse wieder erkenntlich wurden. Sicher wurde das Sprachgefühl durch solche Übungen geweckt und geschärft. Man weiß, wie wichtig derartige Versuche für den Messiasdichter geworden sind. Doch den Geist, das innere Wesen der Dichter und Prosaiker, wie Cicero, wußte Henrici seinen Schülern nicht zu vermitteln. Sein Mangel an Kaliber tritt in grelles Licht, wenn wir hören, daß er den Homer „amüsant“ zu machen suchte, indem er etwa die Streitigkeiten der Helden mit den Schlägereien der Gassenjungen verglich. So ist es kein Wunder, daß von einem inneren Verhältnisse des jungen Gerstenberg zum klassischen Altertum nicht geredet werden kann, eine Lücke, die sich in seiner späteren Kritik sehr fühlbar macht. Die großen Tragiker hat er offenbar überhaupt nicht gekannt.

Dagegen ist nun offenbar Henrici für Gerstenbergs ganze Poetik, so wie sie im Tagebuch enthalten ist, von bestimmendem

Einfluß gewesen. Henrici war Wolffianer und das heißt gleichzeitig Gottschedianer. So ist denn Gottsched Gerstenbergs kritisches Ideal und nur gelegentlich verspüren wir dann und wann ein Abrücken von den Überzeugungen des Literaturhäuptlings. Für die Entwicklungsgeschichte des literarischen Geschmacks ist diese Stellungnahme Gerstenbergs höchst interessant. Gottscheds Macht war seit rund fünfzehn Jahren erschüttert. Überall in Deutschland regte sich kräftig das Bestreben, der Enge seiner Anschauungen zu entfliehen und seitdem im Jahre 1754 sein Jünger Schönaich das neologische Wörterbuch zur Verspottung der „sehraffischen Dichtkunst" hatte erscheinen lassen, war es um sein Ansehen vollends geschehen. In das Studierzimmer des Altonaischen Philologen war jedoch offenbar „kein Ton der aufgeregten Zeit" hineingeklungen. Und in Altona selbst hatte man natürlich für die drängenden Bewegungen der Zeit weder Sinn noch Verständnis. Nur so ist es zu erklären, daß Gerstenberg, obgleich er die Bremer Beiträger, die sich doch schon ein Decennium vorher aus Abneigung gegen Gottsched von ihm getrennt und zu einer eigenen Partei zusammengefunden hatten, gut kennt, obgleich er sich mit Klopstock eifrig beschäftigt hat, ja offenbar sogar die Streitschriften der Schweizer, Pyras und des Hallischen Ästhetikers G. F. Meier wenigstens durchblättert hat, ganz im Gottschedischen Fahrwasser daherschwimmt. Vor allem tritt dies in der scharfen und ganz unreifen Art seiner Klopstockkritik hervor, die im schneidendsten Gegensatz steht zu der späteren Apologie des Dichters. In tiftelnder Gottschedischer Manier zerlegt er die Ode „Der Zürchersee", findet den Anfang „Schön ist Mutter Natur" kindisch und behauptet, ein guter Freund von ihm habe die ganze Ode nur wegen dieser Stelle auswendig gelernt, um damit in Gesellschaften einen Lacherfolg zu erzielem. Nachdem er sich über den Satzbau der zweiten Strophe lustig gemacht hat, was man ihm, der von historischer Betrachtung nichts wissen konnte, nicht ganz verübeln darf, nennt er die Ode im übrigen schön, weil sie „ordentlich" und „natürlich" sei. Die erste Benennung macht deutlich, daß mit der zweiten nicht etwas aus dem unmittelbar Gefühlten und Geschauten Hervorgegangenes, nichts Sturm- und Drangmäßiges, bezeichnet werden soll. Ganz im Gegenteil: „natürlich" wird hier am besten durch „verständlich" ersetzt. Gerstenbergs Lob enthält tatsächlich

einen Tadel. Ihm kam dies allerdings nicht zum Bewußtsein. Klopstocks Ode ist von der dritten Strophe an rein gedankenmäßig, nur die beiden ersten werden von sinnlicher Anschauung und Naturgefühl getragen. Gerade das mußte jedoch dem jungen Gottschedianer Gerstenberg besonders mißlich sein. Denn Gottsched, in Wolffs Schule groß geworden, die Sinnlichkeit und Gefühl als untere Erkenntnisvermögen über die Achsel ansah, wollte von einer Poesie nichts wissen, die ihren Grund nur in der „niedrigen" Art der Erkenntnis hatte, welche soeben von den Begründern der Ästhetik in Deutschland der oberen gleichgestellt wurde. Auch Gerstenberg sieht noch in der auf Sinnlichkeit und Empfinden beruhenden Dichtung nichts als Verworrenheit. Das Wesen der künstlerischen Phantasie war ihm noch nicht aufgegangen. Doch scheint ihm eine Ahnung von ihrer Bedeutung gelegentlich aufzudämmern. Klopstocks Messias bewundert er. „Er schäme sich nicht", sagt der Rationalist zaghaft, dies einzugestehen. Warum er ihn aber bewundert, sagt er nicht. Klarheit darüber, daß hier etwas ganz Neues in die Dichtung eintrat, hat er noch nicht gewonnen. Im Gegenteil, er hat verschiedene Flecken gesehen. „. . . . diese Fehler in ihrer Geburt zu ersticken, das ist so sehr leicht eben nicht. Die ganze Seele ist alsdann erhitzt, sie hat lauter seltene Bilder, und ihre Begriffe sind nicht so ordentlich, daß man es bey kälterem Blute nicht bemerken sollte." Hier setzt Gerstenberg als schaffende Kraft doch nicht nur den Verstand voraus. Er hat auch ganz recht darin, daß der prüfende Kunstverstand vieles dem Ganzen zweckentsprechender gestalten kann. Ein Ansatz zu dem späteren großen Umschwung ist also vorhanden. Freilich, wie weit er noch vom Ziel entfernt ist, sehen wir, wenn er von den Begriffen der Seele spricht, und von ihnen verlangt, sie sollten ordentlich sein. Auch was er über das Heldengedicht, besonders über den Messias schreibt, zeigt die Abhängigkeit von der rationalistischen Kritik. Die durch G. F. Meiers Schrift „Beurteilung des Heldengedichtes des Messias" hervorgerufene Hochflut von Schriften über dieses Klopstockische Werk hat Gerstenberg jedenfalls zum Teil gekannt. Namentlich die Beiträge, die zu dieser Frage während der Zeit von 1752 bis 1754 in den Schleswig-Holsteinischen Anzeigen erschienen[41a]. Möglicherweise auch Meiers Aufsätze über Milton und das Heldengedicht in den Greifswalder Kritischen Versuchen

zur Aufnahme der deutschen Sprache, die uns jüngst wieder nähergerückt worden sind[42]. Wenn Meier noch ganz Gottschedisch behauptet, Miltons großes Epos erfülle die Forderung nicht, daß die Haupthandlung „einem großen Geiste anständig", d. h. tugendhaft sein müsse, so berührt sich dies mit Gerstenbergs Erklärung: „Das innere Wesen eines Heldengedichts besteht aus der Erzählung einer großen Handlung, die einen moralischen Endzweck für das Gemüth des Lesers hat." Tadelt Meier den Fall Satans im „Verlorenen Paradies", so hält Gerstenberg nicht ohne Berechtigung die „umständliche Geschichte des gefallenen Abbadonas" für ganz verfehlt, weil sie die Einheit der Fabel störe. Denn diese verlange, daß die Episoden, von Gerstenberg Zwischenfabeln genannt, zwar einen besonderen Inhalt haben dürfen, mit der Hauptfabel aber so genau verbunden seien, „daß sie in ihrer Verbindung aus dieser herzufließen scheinen und zu dem Hauptzwecke das Ihrige insgesammt beytragen". Wenn Gerstenberg dann die Frage aufwirft, ob es erlaubt sei, „in einem christlichen Heldengedicht Engel zu dichten", und diese Frage bejaht, so zeigt sich auch hierin ein Abweichen von Gottscheds Poetik. Denn der Kampf gegen das „Wunderbare" gehört ja zu deren hauptsächlichsten Programmstücken. In Übereinstimmung mit den Schweizern, Meier, Lessing[43] und anderen tritt Gerstenberg für eine christliche Mythologie an Stelle der klassischen, heidnischen ein. „Sollte es einem Christen nicht frei stehen, nach unseren Begriffen von diesen höheren Geschöpfen, die wir aus der Bibel haben, ihnen Namen und würdige Charaktere beyzulegen. Ich sehe nicht, wie man dieses leugnen will. Aber, sagt man, der Pöbel sieht diese Dinge für gewisse Wahrheiten an, und kömmt dadurch zu allerhand seltsamen Gedanken, z. B. von der Gestalt, dem Munde, den Flügeln der Engel usw. Autem für den Pöbel ist das Heldengedicht nicht gemacht, und vernünftige Leute wissen schon, was sie davon zu halten haben." Wie sehr diese Fragen schon dem jungen Gerstenberg am Herzen liegen, kann daraus ersehen werden, daß eine der ersten Eintragungen des Tagebuchs lautet: „Es könnte doch leicht angehen, Götter in ein Heldengedicht zu bringen, wenn man ihnen nach ihren einmal bekannten Namen einen gewissen Charakter beylegt, und alle ihre Handlungen allegorisch machte." Die Teilnahme an diesen Dingen und Gerstenbergs Interesse für die nordische Mythologie sind

sicherlich eine Folge seines Verkehrs mit dem „Advokaten der alten deutschen und nordischen Völker", Gottfried Schütze, der von 1750 bis 1762 Rektor des Pädagogiums in Altona war. Am Schlusse des ersten Bandes seiner Schutzschriften, 1773, nennt Schütze Gerstenberg seinen vormaligen altonaischen Freund und Liebling und von Gerstenbergs Interesse für das germanische Altertum spricht auch die „Ode von der Freudigkeit der alten Celten zu sterben", welche als bisher einziges Beispiel der jugendlichen Schriftstellertätigkeit unseres Helden gedruckt und eingehend analysiert worden ist[44]. Hier sei also ausdrücklich betont, daß sich Gerstenberg bereits vor seinen von griechischer Mythologie erfüllten Gedichten der nordischen Götterwelt zugewandt hatte[45].

Die Jugend, die erst die ganz kleinen Kinderschuhe ausgezogen hat, pflegt unreife, kaum durchdachte Ansichten mit der größten Sicherheit vorzutragen. Auch bei Gerstenberg können wir dies beobachten; doch mit einer nicht gewöhnlichen Abweichung. Gelegentlich wird ihm vor seiner Unfehlbarkeit doch etwas bange und er macht sich dann selbst lustig über seine Neigung, den Kunstrichter zu spielen. Seine brieflich gegebene Kritik des Messias leitet er mit den Worten ein: „Inzwischen würde ich mich füritzt zur Unzeit schämen, vor ihren (!) Augen ein Thor zu seyn, da es mir unmöglich ist, es nicht zu seyn. Ich bin ganz voll von kritischer Weisheit." In solchen Bekenntnissen kommt gewiß ein starker und wahrheitsliebender Geist zum Ausdruck, wenn es dem Bekenner ernst ist mit der Konfession. Dem jungen Gerstenberg gesteht man diesen Ernst gern zu, auch wenn er dann hurtig fortfährt, Kunsturteile in dem Unfehlbarkeitston eines für seine Zeit vorbildlichen Ästhetikers abzugeben. Zwischen Erkenntnis und dem ihr gemäßen Handeln herrscht bekanntlich eine weite Kluft, die zu überspringen man von dem Gymnasiasten nicht verlangen kann. Wir werden indessen sehen, daß diese Ironie eine verhängnisvolle Gabe war, die Gerstenberg vom Schicksal mit auf den Lebensweg erhalten hatte und die das ihre dazutat, seine innere Kraft zu brechen. Er sah auch die eigenen Schwächen zu deutlich und hatte nicht die innere Fülle und Energie, sie durch Leistungen wieder wett zu machen, vielleicht auch doch nicht den nötigen sittlichen Ernst, um die Notwendigkeit einzusehen, bessernd eingreifen zu müssen.

Keine Ironie schwächt die Wirkung von Gerstenbergs Untersuchung der Frage, welches der Zweck der Schauspiele sei. D. h. von einer Untersuchung kann hier allerdings nicht geredet werden. Denn mit dem Zorn eines empörten Propheten behauptet er das Moralitätsprinzip für die Kunst, insbesondere, wie für das Heldengedicht, so für das Drama. „Sie sehen", schreibt er an einen Freund über das Theater des erwähnten Kuniger, „trotz tausend elenden Enthusiasten, den Nutzen davon ein; und erheben sich über ein rasendes Gebelle, das nicht die geringste andere Wirkung hat, als daß es unsere Ohren auf eine tyrannische Art ermüdet. Wie verdrießlich sind mir doch die Augenblicke, die ich bey solchen unwissenden Lästerern der allerbesten Morale zubringen muß! Die Herren schmähen auf eine Sache, die ihnen ebenso unbekannt ist, als der Stein der Weisen. Was wollen sie doch von einer Sache urteilen, die sie nicht verstehen? Und was kann man doch einer Kritik zutrauen, deren ganzes Gebäude auf Wind und Wasser aufgeführet ist. Was will man mir doch antworten, wenn ich sage, daß der Zweck der Schauspiele die Besserung des Herzens ist? wenn ich sage, daß eine Leidenschaft, die in eine Person eingekleidet ist, die ich mit meinen Augen vor mir sehe, und die mich ihre Tugenden und Laster lehrt, ohne daß ich dieselben dem Betruge meiner Einbildungskraft zuschreiben kann: daß eine solche Leidenschaft, sage ich, eine weit stärkere Wirkung in mich thun, als wenn ich ein bloses Buch ohne besondere Überzeugung lese;.... Hier sehe ich die liebenswürdigsten Neigungen mit den allerschändlichsten abwechseln. Diese stellen sich mir, ihrer Natur nach, so abscheulich dar, als sie es in der That sind; und jene machen mich begierig, das angenehme Vergnügen zu empfinden, welches der oder die bey der Tugend geschmecket haben." Gerstenbergs Verteidigung der Schaubühne, deren Berechtigung man gerade um diese Zeit anzuzweifeln begann, wurzelt in seiner Überzeugung von der moralischen Aufgabe der Kunst. Die Poesie als sittliche Macht hatte auch Gottsched proklamiert, und wir sind heute objektiv genug, zu erkennen, daß er sich damit um die allgemeine Ausbreitung der Dichtkunst ein Verdienst erworben hat. Der „Hamburgische Dramaturg" sowohl wie der junge Schiller stehen im großen und ganzen auf Gottscheds Standpunkt; ersterer wenigstens, soweit das Lustspiel in Frage kommt. Ja, auch wir sind

heute wiederum geneigt, nachdrücklich den Zusammenhang von Schönheit und Sittlichkeit zu betonen, der an und für sich selbstverständlich ist. Nur freilich, die Schönheit ist unerläßliche Vorbedingung. Von ihr wissen aber weder Gottsched etwas noch der junge Gerstenberg. Dieser steht in seinen Anschauungen über die Schaubühne als moralische Anstalt nicht nur unter dem Einfluß Gottscheds, namentlich hat auch die Poetik der klassischen Tragöden Frankreichs auf ihn gewirkt. Von ihnen stammt die Auffassung, daß die dargestellten Leidenschaften dazu da sind, um den Zuschauer entweder abzuschrecken oder ihm ein gutes Beispiel zu geben. Diese Anschauung, von Lessing bekämpft, herrscht auch in der Theorie des Sturm und Drangs, die sich sonst als unmittelbar gegen die französische gerichtet darstellt. Und der Theorie geht die Praxis zur Seite, wie etwa Lenzens „Hofmeister" und sein „Neuer Menoza", sowie H. L. Wagners „Kindermörderin" dartun. Dies ist der einzige Punkt, der in der Ästhetik des jungen Gerstenberg, wenn wir diesen Ausdruck hier überhaupt gebrauchen dürfen, auf die kommende Zeit hinweist. Nur ist Gerstenberg hier nicht der Anreger, sondern selbst ganz abhängig von Frankreich, namentlich von Corneille und seinem „Discours de l'utilité et des Parties du poème dramatique"[46]. Man kann sogar daran zweifeln, ob Gerstenberg die Materie wirklich durchdacht hat. Denn was er von Corneille annimmt, ist ziemlich willkürlich, oft ganz unwichtiges, über dem das Wichtige vergessen wird. Corneille unterscheidet vier Möglichkeiten des Moralischen im Schauspiel. Gerstenberg interessiert sich nur für die „Sittensprüche" (instructions morales), die man fast überall anbringen kann, von denen man aber auch nur sparsam Gebrauch machen soll. Ganz als Kind der Aufklärung erweist sich Gerstenberg, wenn er energisch erklärt: „Wahrheiten, die mir auf eine reizende[47] und überzeugende Art vorgetragen werden, sind mir immer angenehm, sie mögen auf der Bühne oder auf der Kanzel vorgetragen werden. Werden sie mir dort besser als hier gesagt, so gehe ich allzeit lieber nach dem Schauplatze, als in die Kirche. Ich sage dieses ohne Scheu; und wenn mir die ganze Welt darinnen zuwider wäre, so würde ich doch kein Haarbreit von dieser Meynung abweichen. Wie? soll man sich denn immer abschrecken lassen, die Wahrheit zu sagen? Wer es thun will, der thue es: ich thue es schlechterdings nicht. Hier steht meine Meynung;

und nun schnaube und drohe man, so viel man will. Ich werde mir aus der ganzen Narrenzunft nicht das geringste machen, und dennoch derselbe Gerstenberg bleiben, der ich bisher immer gewesen bin. Warum sollte ich mich nicht sowohl durch Voltairen bessern lassen als durch Mosheimen[48]? Warum sollte ich nicht sowohl einen Komödianten anhören wollen, der seine Rolle aus dem Voltaire gelernt hat, als einen Prediger, der seine Rede aus hundert und sechs und zwanzig Postillen abgeschrieben? Gott wird niemals entehrt, wenn ich Tugend lerne; und er allein kennt die Gemüter eines Schauspielers und eines Hochwürdigen Kanzel-Redners!" Das ist ein persönlicher Ton, der nicht aus dem Corneille stammt. Alles aber, was Gerstenberg über den Anfang und das Ende eines Schauspiels schreibt, über das, was der erste Akt enthalten muß, nämlich den Anfang alles dessen, was später geschieht, sowohl bezüglich der Haupthandlung als der Nebenhandlungen, über diese selbst und ihre Bedeutung für die Haupthandlung[49] usw., ist Übersetzung aus Corneille, als solche bezeichnet und daher unwesentlich. Gerstenbergs Anschauung von der Absicht des Dramas und der Bühne fassen folgende Verse zusammen, die der von ihm verfaßten Antrittsrede der Ambergischen Gesellschaft in Lübeck entnommen sind:

„Wahrheit, Stärke, Geist und Rührung
Herrscht nicht in den Tempeln nur:
Auch der Schauplatz lehrt voll Nachdruck,
rührt voll Wahrheit die Natur,
Und folgt noch der Tugend dann, wenn
auf ihn die Freude lacht,
Und des Satyrs scharfes Salz Thoren
scherzend kenntlich macht.
Wie erschrecken nicht die Herrn! Jeder sagt sich's, das bin ich!
Sie erblassen: denn sie seh'n es, alle waren lächerlich.
Nur der Weise kann vergnügt die Satire lachen sehen:

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Doch wenn er selbst Fehler fühlt, die der Schauplatz ihm
entdeckt;
Gleich verdammt er jeden Fehler, den sein Herz vor ihm versteckt.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Kurz er sieht nicht, um zu sehen; um zu lernen, sieht er nur[49a].
Und so fühlt er jede Wirkung der beschäftigten Natur.
O wie selig ist ein Geist, den Vernunft und Witz begleitet,
Tugend in den Tempel führt, Tugend in den Schauplatz leitet.
Noch den Enkeln soll dieß Muster goldner Zeiten heilig seyn.
Jeder wird es sehn, es fühlen, und sein Herz der Tugend weihn."

Auch die äußere Form der Dichtung hat Gerstenberg schon als Schüler beachtet. Die Forderungen, die er an die Schreibart des Heldengedichts stellt, von der er verlangt, daß sie weder kriechend noch schwulstig, sondern natürlich, nett und nach dem reinsten Sprachgebrauch eingerichtet sei, sind durchaus Gottschedischer Abstammung. Mit ihnen wollte Sr. Magnifizenz, wie Gottsched gelegentlich von Lessing genannt wird, Lohenstein und Milton gleichzeitig aus dem Felde schlagen. Von den Gleichnissen fordert Gerstenberg, sie sollten bekannter sein, als die verglichene Sache selbst. Eine tiefere Einwirkung durch Breitinger wird man von dem Schüler der Leipziger nicht erwarten. Gottsched hatte den Anfang der Ilias in Hexametern übersetzt. Folglich läßt auch Gerstenberg dieselben zu und betont, sie müßten den Versen des Virgil ähnlich sein, daß sie nach ihrem verschiedenen Inhalte verschiedentlich fortlaufen. Den späteren Kampf des Diktators gegen die antiken Maße kann der Jünger, „Gottscheden unbeschadet, da dieser verdienstvolle Mann sie zuerst wieder unter uns aufgebracht hat"[50] nicht mitmachen. Andrerseits kann er auch nicht finden, daß die Reime im Deutschen so albern sind, als einige sie machen. Er glaubt vielmehr, „daß unser Ohr, weil es einmal an dieselben gewöhnt ist, durch die Abschaffung dieses gleichförmigen Klanges eine gewisse Anmuth verlieret." Mit den Streitigkeiten, die um des Reimes willen entstanden waren, war Gerstenberg also auch vertraut. Ob er aus eigener Überzeugung in der Reimkunst keine „obotritische Musik" sah, wie Bodmer[51], oder weil Gottsched in dieser Frage keine entschiedene Stellung einnahm und sich gelegentlich, aus demselben Grunde wie Gerstenberg, für den Reim aussprach[52], mag zweifelhaft sein. Da Gerstenberg keinerlei Versuche in der reimlosen Dichtungsweise von Lange und Pyra machte, so hat er sich wohl selbständig für den Reim entschieden.

Der Dichter der „Tändeleyen", der musikalisch so hoch begabt war, kündigt sich mit dieser Stellungnahme schon an. Ist doch sogar die „Ode" von der Freudigkeit usw. in gereimten Versen geschrieben. Denn, „ich habe noch nicht gesehen, daß sich ein Odendichter, der sich des lateinischen Silbenmaßes bedient, einen größeren Ruhm erworben, als einer, der das einheimische gewählet hat." Man darf indessen nicht glauben, daß Gerstenberg den Zusammenhang zwischen Gehalt und Form bereits eingesehen hatte. Die deutsche Dichtung war um die Mitte des Jahrhunderts im Begriff, ihren Gehalt zu vertiefen und mannigfaltiger zu gestalten. Damit war von selbst die Notwendigkeit gegeben, neue Versmaße zu schaffen. Daß dies nur auf dem Wege eines unmittelbaren inneren Vorganges geschehen konnte, hatte Gottsched natürlich nicht eingesehen. So schreibt auch Gerstenberg im Anschluß an Gottscheds Absicht, die antiken Metren in die deutsche Dichtung einzuführen: „Da aber die Sache eine Kleinigkeit ist, und die Schönheit der Gedanken mit der Figur und den Wohllauten der Verse nichts gemein hat: so scheint es mir unnöthig zu seyn, wider die Hexameter und andere lateinische Versarten zu eifern." Ein Gedicht heißt bei ihm schön, wenn der Dichter in demselben nachgewiesen hat, daß er ein Dichter, ein „witziger", ein „feuriger" oder ein „erhabener" Dichter ist. „Das äußerliche davon ist nichts anderes, als was ein Kleid auf unsern Leibern ist." Ganz folgerichtig führt ihn diese Anschauung weiter zu der Überzeugung, daß man Verse auch in Prosa machen kann. Diese Poetik ist erzgottschedisch. Hatte dieser doch erklärt[53]: „Fenelon ist ein größerer Dichter in seinem Telemach, ohngeachtet er keine Verse gemacht hat, als Neukirch, der solche gemacht hat." Es erscheint Gerstenberg gezwungen, eine Sache mit Versen auszudrücken, welche man eben so gut prosaisch sagen könnte. Ebenso meint er, der spätere leidenschaftliche Gefolgsmann Shakespeares, es sei nicht nötig, Verse und Prosa miteinander zu vermischen. Solche Zwitter seien genau so „läppisch wie Gunters Trauerspiele". Dieser Gunter ist natürlich Christian Günther, in dessen Schauspielen prosaische und versifizierte Stellen miteinander wechseln[54].

Aus dem Bisherigen wird ersehen werden können, daß der Umfang von Gerstenbergs Lektüre schon auf dem Gymnasium in der Tat beträchtlich war. Wenn er später Zacharias Jernstrup

von seiner großen Belesenheit reden läßt, so ist das eine von den nicht seltenen autobiographischen Stellen im „Hypochondristen[54a]." Sie wurde noch sehr unkritisch aufgenommen und in den wenigsten Fällen durchdacht. Lateinisch und Französisch hat er eifrig betrieben, Dänisch beherrschte er einigermaßen, wie die Übersetzung einer dänischen Ode beweist, Spanisch hat er gelernt. Aus den moralischen Zeitschriften Englands, besonders aus dem „Tatler", wie aus den „Bremer Beiträgen", macht er sich eifrig Auszüge. Die französischen Lustspieldichter und Tragöden kennt er teilweise aus den Originalen, teilweise aus den Übersetzungen der „Deutschen Schaubühne". Milton, Schwifft, wie er damals öfter genannt wird[55], sind ihm bekannt. Von Shakespeare und seinen Vorgängern, wie überhaupt von dem englischen Drama, findet sich noch kein Wort. Sehr begreiflich, da vor Lessings grundlegenden Ausführungen der Name Shakespeare in Deutschland nur beiläufig genannt wird. Unter den deutschen Lyrikern, von denen ihm die meisten vertraut sind, verehrt er vor allem Hagedorn und emphatisch ruft er aus: „Wie schmerzt es, daß ich nicht ein Hagedorn bin!" Dem geliebten Dichter widmete er Verse mit der Überschrift: „Martin Opitzens von Boberfeld Bewillkommnungsgedicht an den Herrn von Hagedorn, als derselbe 1755 auf dem Parnaß ankam." Als Dramatiker stehen ihm am höchsten Johann Elias Schlegel und der Hamburger Poet und Kaufmann Behrmann[56], den er zusammen mit Terenz und den französischen Tragikern nennt. Die Behrmannschen Stücke mag er in Hamburg und Altona in Aufführungen kennen gelernt haben. Gerstenbergs Urteil über diesen Mann kann nicht überraschen. Sein „Timoleon, der Bürgerfreund" wurde von Schütze für das erste deutsche Originaltrauerspiel angesehen[57] und der Beifall des älteren Freundes wirkte natürlich auch auf den Jüngling zurück. Daß Gerstenberg sich auch sonst mit den damals bekannten Dichtern Hamburgs beschäftigte, erhärten gelegentliche Abschriften aus Adolf Peter Griesens „Versuch in gebundenen Übersetzungen."[58]

Es ist überflüssig, die von Gerstenberg gekannten Autoren hier zu häufen. Gleich zu Anfang seines Tagebuchs gibt er eine, übrigens erst nachträglich eingefügte Liste von Büchern, die er entweder gelesen hat, oder noch lesen will. Kein nennenswertes bis 1756 erschienenes deutsches Werk war ihm unbekannt und

auch manches von den minder oder gar nicht bedeutenden hat er gelesen. Die größten Vertreter der französischen Literatur waren ihm vertraut; nur die Engländer, mit Ausnahme der moralischen Wochenschriften und Youngs, und vielleicht noch einiger anderer, waren für die Universitätsjahre aufgespart.

Wie Gerstenbergs Bemerkungen über Verskunst schon seine künftige starke Teilnahme für metrische Fragen erkennen lassen, so ist auch für seine spätere Beschäftigung mit der Philosophie in den Gymnasiastenjahren der Grund gelegt worden. Im Tagebuch[59] findet sich aus dem letzten Altonaer Jahre ein ganz merkwürdiger Briefwechsel zwischen Gerstenberg und dem genannten Runge. Ich möchte nun allerdings glauben, daß diese Korrespondenz, wenigstens in den die philosophischen Fragen abhandelnden Teilen, fingiert ist. Denn gerade hier ist der an Lessing geschulte Stil in Brief und Antwort so gleichartig, daß man kaum an zwei verschiedene Personen denken mag. Gerstenberg wird das Bedürfnis gehabt haben, auch die Gegenargumente klar zu entwickeln. Um dies besser zu können, legte er sie einem vorgestellten Gegner in den Mund. Ist dies aber auch nicht der Fall, die Hauptpunkte dessen, worauf es uns ankommt, enthält die von Gerstenberg selbst als „An Herrn Runge" bezeichnete Epistel. Im sechsten Brief schreibt er: „Mein lieber Freund, sehen Sie, ich erfülle meine Drohungen. Hier kömmt der gelehrte Brief wirklich, von dem ich Ihnen gestern nur gesagt habe. Machen Sie nur die Augen recht groß. Ich denke, Sie sollen es noch fühlen, daß mein Brief gelehrt ist. Ich habe eine gründliche Verschwörung wider Sie im Sinne. Vielleicht ist es um acht Tage um das Daseyn meines armen Runge geschehen. Ja! mein Freund, wenn Ihr guter Geist sie nicht sonderbar beschützt, so ist es mit ihnen aus. Das sage ich Ihnen. Ich sage es Ihnen rein heraus; ich bin willens, mich mit Ihnen über den Idealismus zu zanken. Und wer ist der Idealist? der Idealist bin ich. So grimmig soll noch kein Streit geführt seyn ......... Ich sage Ihnen also, Herr Runge, daß Sie nichts als ein Begriff sind, den ich Herr Runge nenne. Sie existieren selbst nicht; das Bild existiert nur, das ich mir von Ihnen mache und diese Existenz ist in meiner Seele. Nun weiter. Mit diesem Begriff will ich mir einen Zeitvertreib machen und an ihn schreiben. Auch wird es mich nicht verschlagen, wenn der Begriff etwa an

mich zurückschreiben sollte .... Er wird deßwegen doch keine Materie seyn, da ich ungehäurer Weise niemals etwas sehe, sonden nur zu sehen glaube. Dieß sind die Punkte, auf die der Begriff mir antworten mag:

1. Ich Seele bin.
2. Außer mir kann ich nichts für wirklich halten, wie ich niemals zugleich außer mir und in mir gewesen bin.
3. Was also außer mir zu seyn scheint, ist ein Phantom, oder Gedanke.

Das sind meine Sätze. Ich erwarte die Zweifel. Ich werde sie durch Schlüsse vernichten. Ich Gedanke bin des Gedankens Diener." Die folgenden Antworten und Repliken Runges sind in demselben geistreichelnden Ton gehalten, wie dieser Brief. Der Inhalt ist überaus dürftig, ein Streit mit Worten; den Schluß des Ganzen macht Runges Eingeständnis, daß Gerstenberg durchaus im Recht sei. Aus der Dürftigkeit der Rungeschen Verteidigungen und seiner schließlichen Kapitulation vor dem Freund, darf um so mehr geschlossen werden, daß dieser der alleinige Verfasser ist. Die ganze Bedeutung dessen, was er verficht, ist Gerstenberg noch nicht aufgegangen. Es bildet auch sicherlich keinen wesentlichen Bestandteil seines inneren Menschen. Das wird allein schon durch die witzelnde Form der Mitteilung erhärtet, ganz abgesehen davon, daß auch hier, wie in den anderen von unserem Dichter berührten Materien, eine wirkliche Denkarbeit nicht zu verspüren ist. Der junge Gerstenberg trifft bei seiner weitgespannten Lektüre auf einen neuen, ihn fesselnden Gedanken, den er sich bei seinem leichten und schnellen Fassungsvermögen sogleich, wenn auch oberflächlich, aneignet. Und doch zeigt sich auch an dieser Betrachtung, daß Gerstenberg schon ein ganz wenig aus seinem dogmatischen Schlummer erwacht war. Denn der Idealismus, den er hier zum Ausdruck bringt, geht denn doch über den Idealismus Christian Wolffs hinaus. Wenn Gerstenberg dem Freunde erklärt, du existierst nicht, sondern nur das Bild, das ich mir von dir mache, so deckt sich diese Anschauung nicht mit der Wolffs, dessen metaphysischer Idealismus den Objekten nur ein ideelles Dasein einräumt. Gerstenbergs Idealismus ist erkenntnistheoretischer Art. Er drückt sich zwar sehr unglücklich aus, wenn er meint, die Außenwelt sei nur ein Phantom oder (!)

Gedanke. Aber gemeint ist doch jedenfalls, daß die Außenwelt vom Subjekt abhängig, nichts unmittelbar Gegebenes ist. Nur so ist die Behauptung verständlich, der Freund existiere nur in seiner, des Briefschreibers Seele. Sollte Gerstenberg schon Humes „Treatise“ gekannt haben! Denn in dem zweiten der von ihm angeführten Punkte, ist bereits die Überzeugung des englischen Philosophen von der Unerkennbarkeit der Dinge an sich enthalten. Auch an Berkeley könnte man denken.

Als Gerstenberg sich wieder und fast ausschließlich der Philosophie zuwandte, hatte bereits Kant den Kritizismus als System begründet. Ohne selbst produktiver Philosoph zu sein, stellte er sich ganz in den Dienst des Meisters, dessen Lehren er in populärer Darstellung verarbeiten helfen wollte. Jedenfalls ist aber seine ästhetisch-philosophische Ausbildung in der Jugendzeit, trotzdem sie hinter dem Möglichen noch sehr zurückstand, weiter vorgeschritten, als die dichterische, besonders wenn man der späteren Leistungen auf beiden Gebieten gedenkt. Von einem „Dichter“ Gerstenberg darf in den Altonaer Gymnasiastenjahren nicht gesprochen werden, sondern nur von einem Versschmied. Den Verfasser der „Tändeleyen“ kündigen höchstens die, teilweise im Stil ganz vergriffenen, tändelnden Übersetzungen aus Horaz und Anakreon an. Das Meiste ist inhaltlich und formal ganz unselbständig. Die Gedanken oft vom Vers erst eingegeben. Haller hat den größten Einfluß ausgeübt; sein Pathos schallt durch das ganze Tagebuch hindurch, mit seiner ganzen Kraft noch durch die Ode „Der Sieg der Musen“, mit der sich Gerstenberg im April 1757 bei der im großen Hörsaal stattfindenden Abschiedsfeier vom Christianeum verabschiedet.

Auch das vielfach korrigierte Manuskript seiner Abschiedsrede besitzen wir[60]. Sie ist, als ganzes betrachtet, kein charakteristisches Dokument, doch finden sich einzelne sehr bezeichnende Bemerkungen, die auf die sich anbahnende innere Wandlung Gerstenbergs hindeuten. Bei der Würdigung der Rede muß man in Anschlag bringen, daß Gerstenberg hier vor allen Dingen seine Lehrer von den eigenen guten Absichten für die Zukunft und dem Erfolg ihres Unterrichts überzeugen wollte und mußte. Der sehr gemäßigte objektive Ton der Rede, die dadurch stark von den Tagebucheintragungen abweicht und sich nicht genug tun kann in Ver-

sicherungen der Dankbarkeit für das, was er gelernt hat, beweist das ebenso, wie die häufig und pathetisch vorgebrachten Bitten um Nachsicht und duldsame Beurteilung. Er will darüber sprechen, wie das Bedürfnis des Menschen, zu denken, zu empfinden, zu wollen, auf „das Interesse der Wissenschaften zurückwirke oder unter welcher Verschiedenheit der Wirkungsart sich der Einfluß der Wissenschaften auf den herrschenden Ton des Denkens, Empfindens und Begehrens im Menschen äußere." Was Gerstenberg dann ausführt, ist keineswegs das, was wir nach der Aufstellung eines solchen Themas erwarten. Er beschäftigt sich in erster Linie mit dem wechselseitigen Verhältnis von Leidenschaft und Wissenschaft. Ein Jeder, so meint er, werde bestrebt sein, seinen edelsten Kenntnissen eine Richtung zu geben, die sich am besten mit seinen Neigungen verträgt. So wird der nützliche oder schädliche Gebrauch, den ein Individuum von seinem Wissen macht, allein abhängen von der moralischen Vortrefflichkeit oder Verwerflichkeit seines Wollens. Man ist wohl berechtigt, aus dem Nachdruck, den der angehende Student auf diesen Teil seiner Ausführungen legt, einen biographischen Schluß zu ziehen. Seine Bemerkungen wurzeln sicherlich in eigener Erfahrung; auch er hatte an sich schon, inwiefern und wie stark entzieht sich allerdings unserer Kenntnis, den großen Widerstreit zwischen Erkenntnis und Wollen gespürt. Auch das Tagebuch enthält dafür, wie wir gesehen haben, einen Beweis. Das schwer empfundene Bewußtsein dieses Gegensatzes und das mehr oder weniger ernste Bemühen, ihn zu überwinden, ist überhaupt ein Merkmal der neuen Zeit. Gerade im Hinblick darauf ist es bedeutsam, daß Gerstenberg dringend das Verlangen nach Selbsterkenntnis und Selbstprüfung aufstellt. Auch dies ist ein Anzeichen der neuen Ära. Denn die immer als so unmittelbar und elementar charakterisierte Epoche des Sturm und Drangs ist zugleich eine Periode bohrendster Selbstanalyse — man denke nur an Lenz — die nicht selten, und so auch bei Gerstenberg, in traurigste Selbstquälerei ausartet. Seitdem Edward Young im Jahre 1759 in seinem Schreiben an Richardson die Forderung: Erkenne dich selbst! ausgesprochen hatte[61], wird diese auch in der deutschen Literatur ständig von neuem erhoben. Wie Gerstenberg so recht eigentlich zwischen Aufklärung und Sturm und Drang steht, dafür enthält seine Abschiedsrede ebenfalls einen

sprechenden Hinweis. Die Untersuchung über die Bedeutung der Wissenschaften für den moralischen Wert des Menschen führt ihn auch zu Rousseau und dessen Ablehnung von Kunst und Wissenschaft. Gerstenberg zeigt sich auch hier als objektiver Beurteiler. Er meint, die Wahrheit läge wie überall in der Mitte. Keine Kunst und keine Wissenschaft könne an und für sich der menschlichen Gesellschaft schädlich sein. Es ließe sich aber ebenso wenig leugnen, daß beide, wenn sie einmal Bedürfnis für den Menschen würden, sehr leicht auf Zwecke hingeleitet werden können, „auf welche die Vernunft gewiß keinen Anspruch macht." Daß sich jemand, der in der Atmosphäre der „Kritischen Dichtkunst" aufgewachsen ist, zu einem solchen Zugeständnis bereit findet, erhärtet noch einmal deutlich die Umwälzung, die sich in ihm vollziehen wird und sich schon zu entwickeln begonnen hat. Als Gerstenberg sich im Frühling 1757, wie er am Ende seiner Rede bekennt, von allem trennt, was seinem Herzen das Teuerste ist, da vermeint er dem unwiderruflichen Winke der Vorsehung zu gehorchen, die ihn auf eine große Laufbahn fortruft. Was auch immer die Vernunft, der sich das Herz in Gehorsam beugen solle, sage, er könne nicht anders handeln und müsse dem überwältigenden Druck seiner inneren Gefühle folgen. Gerstenberg deutet hier an, daß man ihn für einen anderen Beruf bestimmt hatte. Er war aber wohl von vornherein fest entschlossen, sich der Literatur zu widmen und steuert, großer Hoffnungen voll, hinaus in die gärende Zeit. Er ahnte nicht, daß er dreißig Jahre später dauernd an die Stätte seiner Jugend zurückkehren sollte, ein halbes Wrack, froh, ein bescheidenes Plätzchen im staatlichen Dienst zu erhalten, das ihm und den Seinen ein allerdings mehr als bescheidenes Einkommen gewährte.

---

## II. Auf der Universität. Der holsteinische Kritiker.

Unbemittelte junge Leute wurden in jener Zeit nach Abschluß ihrer Schulstudien gewöhnlich Hofmeister. Gerstenberg würde wohl kaum die für ein solches Amt geeignete Persönlichkeit gewesen sein, auch wenn er nicht wahrscheinlich, wie Lenz, Klinger und andere, eine Abneigung gegen eine solche Fessel empfunden hätte. Offenbar mit Unterstützung der schon erwähnten Tanten

bezog er die Universität Jena, wo er am 30. April 1757 ankam[1], um zunächst die Rechte zu studieren. Auf Briefen wird er auch als candidat à droit bezeichnet, wohl aber ebensowenig wie Wagner und Goethe wird er seine juristischen Studien sehr eingehend betrieben haben. Welche Kollegien er besuchte, wissen wir nicht, da die Listen aus dieser Zeit fehlen[2]. Sein Tagebuch enthält davon nichts. Schon am 3. Mai wurde er immatrikuliert[3] und am 21. Mai trat er in die deutsche Gesellschaft ein[4].

Nach dem Vorbild der von Gottsched gegründeten deutschen Gesellschaft in Leipzig bildeten sich im Laufe des 18. Jahrhunderts an vielen Orten gleichgeartete Gesellschaften, mit dem ausgesprochenen Zweck, für die „Reinigkeit" der deutschen Sprache zu sorgen, den allgemeinen Geschmack der Deutschen zu verbessern und dieses edle Ziel teilweise durch die Produktion eigener Werke zu erreichen, die mustergültigen Wert für sich beanspruchten. Hat man sich durch diese Erzeugnisse, wissenschaftlichen wie poetischen, in ihrer endlosen Breite und Langweiligkeit, hindurchgearbeitet, so kann man sich eines Lächelns nicht erwehren, wenn man von den großen Zielen dieser Vereinigungen hört. Und es ist sicher, zur Entwicklung der deutschen Literatur haben sie nicht viel beigetragen. Sang- und klanglos schliefen sie ein, vergessen, wie ihr Schöpfer vergessen war. Doch wäre es immerhin eingehender Untersuchungen wert, einmal festzustellen, ob nicht da und dort, vielleicht zunächst kaum erkennbar, Keime durch sie ausgestreut wurden, die das ihre dazu beitrugen, die große Saat der deutschen Klassik reifen zu lassen. Und wäre dies auch nicht der Fall: es wird den deutschen Gesellschaften und damit der deutschen Literatur immer zum Ruhm gereichen, daß sie, bestrebt, das deutsche Geistesleben zu wecken und zu fördern, ihre Mitglieder zu einer regen literarischen Tätigkeit erzogen, auch wenn diese sich nicht in neuen Bahnen bewegte. Ein Anfang mußte einmal gemacht werden und zu diesem Anfang haben die deutschen Gesellschaften zweifellos beigesteuert.

Die Jenaische reicht zurück bis ins Jahr 1728. Einige Freunde kamen allwöchentlich zusammen, lasen sich gegenseitig ihre Reden und Gedichte vor und unterwarfen sie einer kameradschaftlichen Prüfung. Nach zwei Jahren trat man an den akademischen Senat mit der Bitte heran, die Gesetze der Gesellschaft zu bestätigen und

ihr öffentliches Recht zu verleihen. Am 31. Januar 1830 wurde dem Ersuchen stattgegeben. Als Protektor wählte sich die Gesellschaft eine fürstliche Persönlichkeit. Während Gerstenbergs Mitgliedschaft war es der Herzog Ernst August Konstantin von Sachsen. Der erste Artikel der öffentlich kundgegebenen Satzungen lautete: „Die Absicht der Gesellschaft ist, durch eine gründliche Untersuchung der deutschen Sprache und aller darinnen möglichen Schreibarten, die Vollkommenheiten einer vernünftigen Beredsamkeit und Dichtkunst in derselben zu befördern. Sie wird zu dem Ende, sobald es tunlich, eine Sprachkunst, ein Wörterbuch und andere Schriften, worunter auch Übersetzungen zu verstehen, als Proben ihres Fleißes, mit vereinigten Kräften ans Licht stellen, und die Geschichte ihrer Handlungen sammeln." Die ordentlichen Versammlungen fanden alle Sonnabend Nachmittags in dem Hörsaale des Aufsehers statt. Dieser war aus den ordentlichen Professoren der philosophischen Fakultät zu erwählen. Er hatte sich „einer guten deutschen Schreibart" zu befleißigen. Neben dem erwähnten Protektor und dem Aufseher gab es noch einen Präsidenten, der aus hochgräflichem Geschlecht sein mußte und „aus den hier studierenden oder den auswärtigen Herrn Grafen" gewählt wurde. Den ordentlichen Mitgliedern schlossen sich die außerordentlichen, die auswärtigen Gelehrten, und die vornehmen[5] Mitglieder an, solche Gelehrte, die hohe Ehrenämter bekleideten, Personen von hoher Geburt, Gönner der Wissenschaft usw. Unter den vornehmen Mitgliedern finden wir viele bekannte Namen, wie Georg Friedrich Meier, Samuel Gotth. Lange, Gerstenbergs Lehrer Henrici und Schütze, Mosheim, Kästner, Baumgarten, Hagedorn, Bodmer, Breitinger, Jerusalem. Die Namen der Schweizer und Hallenser unter den so ausgezeichneten zu finden, ist mehr als verwunderlich. Denn die mir bekannten Schriften der Gesellschaft sind geradezu von Gottschedischem Geist durchtränkt. Meistens werden die in der Aufklärungszeit so beliebten moralischen Fragen, wie das Glückseligkeitsproblem, abgehandelt. Die spärlichen Gedichte und Kantaten, diese von Balthasar Münter, den Gerstenberg später in Kopenhagen wiedertraf, stehen unter dem übermächtigen Einfluß Hallers. Die schöne Literatur, der doch vor allem die Anteilnahme gelten sollte, wird auffallender Weise vernachlässigt. Und wo sie einmal herbei-

gezogen wird, ist das Ergebnis grotesk genug. In der Abhandlung eines gewissen Christian Blasche[5a] „von den verliebten Ausschweifungen der Dichter“ wird in der Tat Gottsched noch übertrumpft. Das moralische Empfinden des Vortragenden ist besonders von der Dichtung der Anakreontiker beleidigt. Auch die Sittsamsten unter ihnen sind ihm oft noch zu schlüpfrig. „Sie lassen mir den kühlen West noch zu sehr um die bloße Brust einer erhitzten Phillis herumgaukeln. Und wer kann wissen, ob nicht der leichtfertige Dichter unter diesem gaukelnden Weste sich selbst versteht.“ Von der Muse verlangt er, sie solle einer alten ehrbaren Matrone nachahmen und über die gar zu blendenden Schönheiten ihrer Tochter einen dichten Flor ziehen. Was denn auch in ausreichendem Maße geschieht.

Unter den außerordentlichen Mitgliedern interessiert hier nur Johann Adolf Schlegel, unter den ordentlichen an erster Stelle Klopstock, der hier den Entwurf des Messias auszuführen begann, Mylius und Lessing. Doch sind diese drei niemals wirkliche Mitglieder gewesen, sondern erst nachträglich dazu ernannt worden, als ihr Schriftstellerruhm sich verbreitete[6]. Zu den unmittelbaren Vorgängern Gerstenbergs gehörte auch Helferich Peter Sturz, dem er in Kopenhagen nahetrat[7].

Am 21. Mai wurde Gerstenberg in die deutsche Gesellschaft aufgenommen, am 4. Juni hielt er seine Antrittsrede, welche das Tagebuch erhalten hat. Aufseher war damals Professor Reusch und nach dessen bald erfolgten Tod Joachim Georg Darjes, der von Klopstock so sehr gerühmte Professor der Moral und Politik, der im Jahre 1763 Kanzler der Universität Frankfurt wurde[8]. Gerstenberg hat ihn später in den Literaturbriefen angegriffen (Weilen 100, 22). Als Senior fungierte der als Herausgeber der Schriften der Gesellschaft mehrfach erwähnte Karl Gotthelf Müller. Gerstenberg ist natürlich ganz durchdrungen von der Bedeutung der Gesellschaft und der Ehre, die für ihn in der Mitgliedschaft liegt. Um so mehr, als der Ruhm der Gesellschaft nicht auf Jena beschränkt, sondern, wie er behauptet, durch ganz Deutschland und durch ganz Dänemark verbreitet sei. Er verspricht, fleißig sich allen Pflichten zu unterziehen und bringt gleich in der ersten Sitzung, an der er teilnimmt, eine „Satire über die poetische Schmeicheley“ zum Vortrag. Darin stellt er, nicht ohne Witz und

teilweise mit der schon aus der Altonaer Zeit bekannten Schärfe, die Schmeicheleien der Gelegenheitsdichter an den Pranger. Ein Auftakt zum „Hypochondristen“. In den „Kritischen und zuverlässigen Nachrichten von den neuesten Schriften für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften“ (Jena und Leipzig 1762, II, St. 1, S. 189) wird berichtet, daß Gerstenberg seine „ersten Versuche, die er in seinen akademischen Jahren ausgearbeitet, in der deutschen Gesellschaft vorgelesen“ hätte. Übrigens scheint schon zu Gerstenbergs Zeit das Vereinsleben recht flau gewesen zu sein. In einem der Rundschreiben, in denen der Name Gerstenberg gelegentlich auftritt, ist von seiner Hand die Bemerkung eingefügt, er trete für die Einrichtung der Gesellschaftsbibliothek ein, da eine solche „viel zur Erneuerung unseres Eifers beytragen würde.“

Daß es gerade die deutsche Gesellschaft war, die unsern Gerstenberg nach Jena zog, ist kaum anzunehmen. Möglich ist ja, daß Henrici und Schütze, die beide hier studiert, ihm dazu geraten und ihn mit Empfehlungen versehen hatten. Auch mag die Tatsache, daß die Holsteiner mit den Hamburgern und Lübeckern eine von den fünfzehn Jenaischen Landsmannschaften bildeten[9], mit auf seinen Entschluß eingewirkt haben. Wahrscheinlich wird jedoch der Ruf Jenas als universitas pauperum ausschlaggebend gewesen sein. Trotz der erhaltenen Unterstützung hatte Gerstenberg gleich mit Geldsorgen zu kämpfen und es ist wie ein Symbol für sein künftiges Leben, daß sein in Jena beendetes Tagebuch mit Strophen „An meinen Wechsel, bey meinem großen Geldmangel“ schließt, in denen er die Münze, die „purpurne Fürstin des Tages“ bittet, ihm zu erscheinen, damit er „des Gläubigers eisernem Fußtritt“ jauchzend entgegensehen könne.

Im übrigen hatte ihm Jena wenig zu bieten. Der an der Universität herrschende Ton war roh und gemein. Gerstenberg war eine zu fein und empfindlich veranlagte Natur, um nicht an dem widerlichen Treiben voll Ekel vorbeizugehen, wie es nach ihm auch Boie und Mathias Claudius taten. Mit Claudius, der im April 1759 nach Jena kam, und ebenfalls in die deutsche Gesellschaft eintrat, ist Gerstenberg vielleicht noch zusammengetroffen. Sein näherer und weiterer Bekanntenkreis scheint nicht klein gewesen zu sein. Doch werden, in späteren Briefen, meistens nur Namen

überliefert, die uns nichts bedeuten. Dagegen dürfen wir annehmen, daß der Freundschaftsbund mit Jakob Friedrich Schmidt bereits in Jena geknüpft wurde, um so mehr, als auch Schmidt Mitglied der deutschen Gesellschaft war[10]. Schmidt, geboren zu Blasienzell im Herzogtum Gotha, war sieben Jahre älter als Gerstenberg, und damals Magister und Privatdozent an der Universität. Er repetierte Reuschens Naturrecht mit den Studierenden, zu denen Gerstenberg wohl gehört haben wird. Schmidt wird als ein Mann von natürlicher Gutmütigkeit, Frohsinn und Gradheit, andrerseits von Rauheit und Schärfe und starken Leidenschaften geschildert. Große Freude machte es ihm, jungen Leuten bei ihren ersten Versuchen auf literarischem Gebiet behilflich zu sein. Dies wird vor allem die innigeren Beziehungen zwischen ihm und Gerstenberg angebahnt haben, die bis zum Tode Schmidts im Jahre 1796 (er brachte es bis zum ersten Pastor in Gotha) nicht scheinen gestört worden zu sein. Schmidt war Gerstenberg damals jedenfalls noch an Lebens- und literarischer Erfahrung überlegen. Er hatte sich bereits durch „Gedanken über den Zustand der alten und neuen deutschen Dichtkunst" (Jena 1754) einen Namen gemacht und sogar einen lebhaften literarischen Streit durch diese Schrift entfesselt[11]. Für uns kommt hier nur in Betracht, daß Schmidt in diesem Schriftchen energisch für die reimfreien Verse und Klopstocks Messias Partei ergreift. In dieser Richtung hat er ganz entschieden auf Gerstenberg eingewirkt und das Seine dazu getan, aus dem gesinnungstreuen Gottschedianer den Mitbegründer einer wahrhaft ästhetischen Kritik zu machen. Gerstenberg erkannte wohl, was er dem Freund verdankte, und widmete ihm bald darauf eine von seinen „Tändeleyen", den Priester der Venus.

Im Grunde war Schmidt eine versöhnliche Natur. Wo er es konnte, suchte er Gerstenbergs kritische Schärfe zu mildern. Er, der Lessing „ziemlich boshaft" nennt wegen seines Angriffs auf Johann Andreas Cramer, zu dem Gerstenberg später in so nahe Beziehung treten sollte, bemüht sich mit Erfolg, den Freund von der Veröffentlichung eines offenbar maßlosen Angriffs auf Wieland abzuhalten, der in die Bibliothek der schönen Wissenschaften eingerückt werden sollte. Gerstenberg hatte Wieland u. a. vorgeworfen, „sein Odem sei wie die Pest". Durch Schmidts Vor-

gehen sind wir um einen jedenfalls sehr interessanten Beitrag zur Kenntnis des Kritikers Gerstenberg gebracht worden. In anderer Hinsicht vermittelt uns Schmidt dagegen wichtige Kunde. Schon er sieht sich wiederholt zu der Mahnung veranlaßt, Gerstenberg möge nicht träge werden, eine Mahnung, die späterhin bei Gerstenbergs Freunden an der Tagesordnung ist. Am 19. November 1759 fragt er ihn: „Und warum wollen Sie denn, mein berühmter Freund, diesen Winter unwirksam bleiben? Ich sehe nicht, wie der Aufenthalt bei Ihrer Frau Tante Ihnen das Schreiben verhindern könne; es scheint mir im Gegenteil ein schönes Mittel zu sein, denn immer werden Sie doch nicht bey derselben Cour machen, und was wollen Sie denn außerdem auf einem Dorfe sonst anfangen.“ Auch als Schmidt sich längst für einen „Stümper“ hielt, an dem Apollo im Gegensatz zu Gerstenberg keine Freude haben könne, ist er unermüdlich, Gerstenberg anzuspornen, die begonnenen größeren Werke zu vollenden. Jedoch ohne Erfolg. Weder „Hagreth und Sygne“, ein Werk, von dem wir außer dem Namen nichts kennen, noch ein Trauerspiel „Turnus“ erblickten das Licht der Welt. Jenes kam vielleicht niemals über die ersten Anfänge hinaus. Anders der „Turnus“. Den hatte Gerstenberg wirklich ausgeführt und im Manuskript an Christian Felix Weiße geschickt. Schmidt kann sehr wohl Recht haben, wenn er vermutet, daß Weißes Vorrede zu seinen Beiträgen zum deutschen Theater mit ihrem Hinweis auf einige Lieblinge der Musen, welche die auf sie gesetzten Hoffnungen nicht erfüllten, unmittelbar auf Gerstenberg zielte. Weiße hatte für Gerstenbergs „Turnus“ lebhafte Teilnahme bewiesen. Die Bekanntschaft mit ihm wurde mittelbar auch durch Schmidt herbeigeführt. Er ermunterte Gerstenberg, mit Gellert in Beziehung zu treten. Gegen Ende des Jahres 1757 oder Anfang 1758 ritt unser Freund eines Tages nach Leipzig, um Gellerts Urteil über seine Gedichte zu erbitten. Sicher werden darunter auch schon einige der „Tändeleyen“ und „Prosaischen Gedichte“ gewesen sein. Unter den im Tagebuch eingetragenen Versen finden sich eine Reihe von denen, die später in diesen beiden Werken Aufnahme fanden. Gellert nahm den Jüngling, dessen Begabung er wohl erkannte, freundlich auf und wird ihn zu weiterem Schaffen ermutigt haben. Gerstenberg versuchte sich nun zum erstenmal auf dramatischem Gebiet, ange-

regt durch die Tragödien jener beiden so früh verstorbenen Dichter Brawe und Cronegk, die sich um den von Nicolai 1756 in der Vorrede zur Bibliothek der schönen Wissenschaften für die beste Tragödie ausgesetzten Preis beworben hatten[12]. 1758 wurde der um das Doppelte erhöhte Preis für ein neues Trauerspiel ausgeschrieben. Wie sich das erstemal Lessing an die „Emilia Galotti" machte, Kleist den „Seneca" und Weiße den „Eduard III." begann, so schrieb jetzt Gerstenberg seinen „Turnus" und zwar in Alexandrinern. Ob er jemals zur eigentlichen Bewerbung eingeliefert worden, darf bezweifelt werden[13]. Gerstenberg schickte sein erstes Drama ebenfalls an Gellert, der ihn aber, aus Bescheidenheit, an Weiße als an einen kunstverständigeren Richter verwies[14]. Gerstenberg folgte dem Rat und sandte den „Turnus" anonym nach Leipzig. Weiße beförderte das Stück „mit einem ziemlich günstigen Urteil", wie er selbst sagt, zurück. Gerstenberg war mit diesem Urteil aber nicht zufrieden. Es war ihm zu allgemein. Auch wollte er Weiße, der das bezweifelt hatte, zeigen, daß er sehr wohl Tadel vertragen konnte. So schickte er dem biederen Christian Felix, dem er an ursprünglicher Begabung ja unendlich überlegen war, zur Beurteilung einige weitere eigene Arbeiten, diesmal nur Kleinigkeiten, Tändeleien, und bat gleichzeitig um eine eingehendere Würdigung des „Turnus". Weiße ging mit der ihm eigenen Zuvorkommenheit darauf ein. Obwohl er Gerstenbergs Genie anerkennt, so hält er den Plan des „Turnus" doch für verfehlt. Das Fehlerhafte sieht er in der Anlage, d. h. darin, daß der tragische Fall nicht aus der Handlung selber entsteht. Da wir nicht in der Lage sind, Weißens Ausstellungen auf ihre Richtigkeit hin nachzuprüfen, so haben sie als kritische Leistung keine Bedeutung für uns. Dagegen erhellt aus ihnen, daß Gerstenbergs Neigung zur naturalistischen Darstellungsform schon im „Turnus" zum Ausdruck kam. Weiße beklagt, daß man sich in dem Werk für alle Personen und für keine recht interessiere. Gewiß geht es nicht an, dieses Urteil einfach auf den „Ugolino" zu übertragen. Im Gegenteil! Beim „Ugolino" ist es gerade umgekehrt: man interessiert sich für alle Personen gleichmäßig. Es braucht aber keiner umständlichen Erörterung, um einzusehen, daß sich in diesem Gegensatz doch eine Verwandtschaft auswirkt. Außerdem wissen wir ja gar nicht, ob die Auffassung Weißens richtig ist. Er verlangte einen Helden und weil

er ihn nicht fand, war ihm das ganze Stück gleichgültig und er lehnte es ab. Bedenkt man aber, daß es ihm später mit dem „Ugolino" genau so ging, so ist es keineswegs unmöglich, daß der „Turnus" auf einen unbefangenen Leser, der nicht mit vorgefaßten Meinungen an seine Würdigung ging, als vollgültiges Trauerspiel wie der „Ugolino" hätte wirken können. Nach Gehalt und Anlage stellte er — soviel geht aus Weißens Äußerung hervor — etwas ganz Neues dar. Die Ausführung entzieht sich unserer Kenntnis. Doch deutet wohl das gewählte Metrum auf noch alten Stil. Weiße rühmt den „Turnus" als eine „große und mühsame" Arbeit. Trotzdem war Gerstenberg gleich bereit, sie auf seine Ausstellungen hin zu verwerfen. Ein für ihn überaus charakteristischer Zug, die Abhängigkeit von den Ansichten anderer, soweit seine eigene Produktion in Frage kommt, macht sich hier schon früh bemerkbar. Nach dem Porträt Gerstenbergs, wie wir es später entwerfen werden, dürfen wir behaupten: hätte Weiße den „Turnus" bedingungslos gelobt, so hätte ihn sein Verfasser nicht vernichtet. Das wäre wahrscheinlich auch für Gerstenbergs Biographie wesentlich gewesen. Weiße hatte, beeinflußt durch Nicolais Abhandlung vom Trauerspiel (S. B. d. sch. W. I, S. 48 f.), gewünscht, „daß in dem ‚Turnus' weniger Liebe wäre." Vielleicht hätten wir dem Stück also einiges Tatsächliche über Gerstenbergs Liebesleben während der Jenaer Zeit entnehmen können[14a]. Jetzt sind wir in dieser Hinsicht ganz auf die „Tändeleyen" angewiesen, die Weiße zum Druck beförderte. Sie erschienen 1759 zu Leipzig bei J. G. Dyck. Ihr Erfolg war so groß und hielt solange an, daß noch 20 Jahre später, als schon eine ganz andere Literatur die Gemüter in Spannung hielt, F. W. Gotter, mit einer Anspielung auf das letzte Stück der „Tändeleyen" an F. L. W. Meyer schreiben konnte[15]: „. . . . mich rief ein gesellschaftliches Theater, wo zwei Mädchen, jung und liebreizend wie Gerstenbergs Grazien, die ihre dritte Schwester suchen, . . . spielten" und sicher war, mit diesem Gleichnis verstanden zu werden. Lessing[16] und andere lobten das zierliche Werkchen außerordentlich, so daß ein Jahr später schon eine verbesserte Auflage erscheinen konnte[17]. Ferner erschienen bei David Iversen in Altona noch 1759, kurz nach den „Tändeleyen", Gerstenbergs „Prosaische Gedichte", die schon vor jenen verfaßt worden waren. Späterhin soll Gerstenberg diese in Dithyramben

aufgelöst haben, um sie zusammen mit seinen Idyllen aus den Hesperischen Gärten zu veröffentlichen. Er hatte dazu von seinem Freunde Johann Martin Preisler in Kopenhagen bereits eine Reihe Kupfer stechen lassen. Die Texte gingen aber auf der Überfahrt von Lübeck nach Kopenhagen im Jahre 1775 verloren und nur das Einleitungsidyll konnte der Dichter aus dem Gedächtnis einigermaßen wiederherstellen[18]. Ganz wenige Bruchstücke und Konzepte sind auch noch im Nachlaß erhalten. Die Bedeutung der „Tändeleyen" und „Prosaischen Gedichte" für Gerstenbergs Entwicklung kann kaum überschätzt werden. Es ist ganz erstaunlich, welch eminenten Fortschritt er in kürzester Zeit gemacht hat. Er hat diese Entwicklung nicht in erster Linie dem neuen Vorbild Salomon Geßner zu verdanken, sondern dem eigenen Erleben, über dessen tatsächliche Grundlagen wir leider nichts wissen.

Mit Weiße blieb Gerstenberg in vieljähriger Verbindung, ohne ihn persönlich kennen zu lernen. Seine Übersetzung der „Braut" von Beaumont und Fletscher ist dem Leipziger Freunde gewidmet, der wieder den Druck besorgte. Im Jahre 1768 fanden die Beziehungen indessen ein plötzliches Ende. Weiße stellt in der Selbstbiographie die Sache so dar, als hätte Gerstenberg, gekränkt durch das Urteil Weißens über den „Ugolino", den Briefwechsel schroff abgebrochen[19]. Was daran richtig ist, können wir nicht feststellen. Klotz und seine Rotte scheinen nicht unbeteiligt gewesen zu sein. Andrerseits liegen aber eine Reihe von Äußerungen Weißens vor, namentlich in seinen Briefen an Uz, die zeigen, daß er weder mit der neuen Richtung überhaupt noch mit Gerstenberg im besonderen zufrieden war. Und endlich muß auch berücksichtigt werden, daß im selben Jahre 1768 in der Hamburgischen neuen Zeitung eine ablehnende Rezension von Weißens „Romeo und Julia" erschien, hinter welcher der Autor mit Recht Gerstenberg als Verfasser vermutete[20]. Doch hat sich später wohl ein leidliches Verhältnis wieder hergestellt. Denn sonst hätte Weiße kaum 1793 dem 50. Bande der von ihm herausgegebenen „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften" das von Schulze gestochene Bild Gerstenbergs vorangestellt.

Die Redaktion der Bibliothek der schönen Wissenschaften hatte Weiße zu Beginn des Jahres 1759, halb gezwungen[21], übernommen. In seiner Eigenschaft als Redakteur dieses großen kri-

tischen Journals ist Weiße für Gerstenberg vor allem von Bedeutung geworden. Gerstenberg hat später in seiner Selbstbiographie, die im „Freymüthigen" erschien, ausdrücklich betont, daß der Umgang mit Weiße auf seine ganze schriftstellerische Art zu sehen von größtem Einfluß war. Und wenn auch die Erinnerung an die Jugendjahre das Verdienst Weißens vergrößert haben mag und hat, so ist doch schon der Umstand wichtig genug, daß Weiße unseren Dichter sogleich zur Mitarbeit einlud. Neben Clodius und Thümmel gehört Gerstenberg zu den ersten Rezensenten der Bibliothek, seit diese durch Weiße fortgeführt wurde, d. h. vom fünften Bande an. Der Gründer der Zeitschrift, Nicolai, hatte ausdrücklich den Kampf gegen Gottsched und überhaupt gegen die Sekten, „die bisher eine lächerliche Herrschaft über das deutsche Reich des Witzes haben behaupten wollen," auf das Programm gesetzt[22]. Es ist rein äußerlich schon sehr bemerkenswert, daß der Schüler Henricis, das Mitglied der deutschen Gesellschaft, Beiträge für ein Organ liefert, das von seinen alten Göttern nichts wissen will. Gerstenbergs ästhetische Anschauungen haben eine ebenso schnelle Entwicklung durchlaufen wie seine dichterischen Fähigkeiten, eine Entwicklung, die sehr bald schon über Weiße und den in der Bibliothek herrschenden Geist hinausging, so daß die Entfremdung zwischen den einstigen Freunden auch innerlich begründet war. Nichtsdestoweniger darf verkannt werden, daß Weiße den um mehr als 10 Jahre Jüngeren uneigennützig unterstützte, vor allem dadurch, daß er ihm Gelegenheit bot, seine neugewonnenen Anschauungen an weithin sichtbarer Stelle zu äußern.

Ob sich Gerstenberg seine kritischen Sporen schon vorher an anderer Stelle erworben hatte, wie aus einer Bemerkung Weißens hervorgehen kann, ist sehr zweifelhaft. Weiße dankt ihm für die Rezension Duschischer Werke in den „Altonaischen Gelehrten Anzeigen auf das Jahr 1757—58". Diese erschienen 1759 bei Iversen in Altona als „Beyträge zur neuesten Geschichte der Litteratur" in zwei Bänden. Die Rezensionen über Dusch (I, S. 169; 185; 675; II: S. 349) sind schwer auf Gerstenbergs Autorschaft hin zu beurteilen. Gelegentliche Spitzen gegen die Bibliothek der schönen Wissenschaften machen sie fraglich. Vom Stil aus wage ich gar keinen Schluß. Zum mindesten hat Gerstenberg seine eigene Art des Ausdrucks noch nicht gefunden. Sehr auffallend ist die

Schärfe gegen Gottsched und die Bewunderung für Klopstock, die in Anzeigen des „Messias“, des „Tod Adams“ und der geistlichen Lieder betont wird. Konnte Gerstenberg 1757 überhaupt schon Mitarbeiter sein, wo er eben das Gymnasium verlassen hatte? Henrici, der Gottschedianer, konnte ihn doch nicht empfohlen haben. Eine sichere Antwort ist vorläufig nicht möglich. Wir wenden uns zu seiner Mitarbeiterschaft an der Weißeschen Bibliothek.

Über die Methode, die Verfasser der Rezensionen der großen periodischen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts festzustellen, ist neuerdings mehrfach geschrieben worden. Liegen keine positiven Zeugnisse vor, so werden allein stilkritische Untersuchungen weiterhelfen. So hat Ottokar Fischer die Rezensionen Gerstenbergs in der Hamburgischen Neuen Zeitung gesammelt und, soweit ich sehen kann, dabei weder Nennenswertes fortgelassen, noch allzuviel aufgenommen. Einzelne Irrtümer sind bei der Scharfschneidigkeit der Probleme ja immer möglich. Was Gerstenbergs Arbeiten für die Bibliothek der schönen Wissenschaften betrifft, so können wir ihm auf Grund unangreifbarer Mitteilungen einige bedeutsame Artikel mit Sicherheit zuschreiben. Im Oktober 1759 schreibt er an den Freund Schmidt, daß ihm die Chiffre B im zweiten Stück des fünften Bandes zugehöre[23]. Danach ist Gerstenberg der Verfasser der drei kritischen Würdigungen von Lessings Philotas (V, 311), von des Freundes Schmidt Poetischen Gemählden und Empfindungen aus der heiligen Geschichte (V, 317) und der Oeuvres melées des Cardinals Bernis (V, 355). In der Selbstbiographie erzählt Weiße (S. 109), daß er Sulzer, als dieser 1764 auf einer Reise in die Schweiz begriffen war, beim Abschied von Leipzig das neueste Stück der Bibliothek mitgab, das eine scharfe Rezension Gerstenbergs über Bodmers neueste Trauerspiele enthielt. Irgend etwas stimmt in dieser Angabe nicht. Denn die genannte Rezension erschien im zweiten Stück des siebten Bandes (S. 318), das 1762 herauskam[24]. Da sich der Autor zu Anfang jedoch auf den Artikel über „Philotas“ beruft, so nehme ich keinen Anstand, auch diese Arbeit Gerstenberg zuzuschreiben[25]. Im Sommer 1760 schickt er einem Itzehoer Bekannten das kritische Werk des Du Bos, worauf jener Gerstenbergs Abhandlung über die Empfindungen verlangt, die er bei der Lektüre dabei haben müsse[26]. Und Gerstenbergs älterer Freund, der Auditeur Oertling in Rendsburg, wirft

ihm Ende 1761 vor, daß er fast nur für die Bibliothek arbeitet. Er erwartet mit Spannung deren nächstes Stück[27]. Daraus folgt, daß nicht nur die gegen die Schweizer gerichtete Rezension des siebenten Bandes, sondern auch der Aufsatz „Von der Kritik der Empfindungen über eine Stelle des Herrn Du Bos" (VIII, 1) Gerstenberg zum Verfasser hat. Endlich schreibt der Dichter am 20. April 1819 an den dänischen Literarhistoriker Rahbek[28]: „Die Artikel, die vom 5. Bande an in der Bibl. d. Sch. W. über die dänische Literatur vorkommen, sind von mir." Danach sind Gerstenberg folgende Arbeiten zuzusprechen: über Johann Andreas Cramers nordischen Aufseher (V, 2, 273), die erste von ihm in der Bibliothek erschienene Rezension. Daß Gerstenberg diese verfaßt hat, hätte man übrigens längst wissen können. In der später noch zu erwähnenden Rede Rahbeks „Über Klopstocks Verdienste um die dänische Litteratur", die im zweiten Bande der „Kieler Blätter für 1819" abgedruckt ist, erwähnt der Vortragende nämlich, daß Gerstenberg Tullins, auch von Dusch (III, 100 ff.) gelobten, „Maitag" in der Bibliothek angezeigt habe. Diese Besprechung ist in der des nordischen Aufsehers enthalten. Weiter ist Gerstenberg der Verfasser der Anzeigen über Schriften der Kielischen Gesellschaft der schönen Wissenschaften (VI, 1, 87), die „Scherzhaften Lieder mit Melodien" von Rosenbaum (VI, 2, 349), den Gerstenberg persönlich kannte und die Reden über die Glückselige Regierung Friedrichs V. (VII, 2, 364), über Johann Elias Schlegels Werke (VIII, 1, 101; IX, 1, 59)[29], Owe Guldbergs Priskriftet usw. (X, 1, 100), Johann Heinrich Schlegels Trauerspiele aus dem Englischen (XII, 1, 76), Holbergs „Peter Paars", den der Komponist Scheibe herausgegeben und mit einer kurzen Biographie versehen hatte (XII, 1, 114) und den Brief über den gegenwärtigen Zustand des dänischen Theaters (XII, 2, 348) aus Kopenhagen, wo sich Gerstenberg damals aufhielt. Seine kritische Tätigkeit war also zu Anfang der 60er Jahre nicht gering, besonders, wenn man daran denkt, daß er auch noch zum Hypochondristen beisteuerte. Aus inneren wie stilistischen Gründen möchte ich Gerstenberg noch nachstehende Anzeigen zuschreiben: der neuen Probestücke der englischen Schaubühne (VI, 1, 60) und der Grundsätze der Kritik von Home (IX, 2, 189; X, 2, 230; die Anzeige des dritten Teils in der Neuen Bibliothek IV, 85 ist sicher

nicht von ihm). Für die Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften (1766 ff.) hat er keinesfalls mehr geschrieben. Das geht rein äußerlich auch daraus hervor, daß in dieser die Nachrichten aus Kopenhagen und überhaupt aus Dänemark fast ganz aufhören.

Gerstenberg erzählt in der Selbstbiographie, die Auszeichnung, die seinem kritischen Milchbart geworden, hätte ihn nicht wenig geschmeichelt. Er fährt dann fort: „Aber der seltsame Kontrast, den eben dieser Milchbart mit dem anmaßenden Tone machte, welchen unser Publikum, nur gar zu nachgiebig, mit dem guten Ton der Kritik zu verwechseln pflegt, und ohne den die Bibliothek meines Freundes vielleicht gerade damals ihr bisheriges Ansehen nicht einmal hätte behaupten können, wurde für mein eigenes, noch nicht ganz abgehärtetes kritisches Gewissen doch oft so schneidend, daß ich mich der unwillkürlich sich aufdrängenden Selbstfrage: Worauf meine so zuversichtlich hingeworfenen Machtsprüche sich denn wohl eigentlich gründen möchten? nie ganz habe erwehren können. Selbst durch die freundschaftlichen Debatten, in die mich mehrere dergleichen lästige Sorgen von Zeit zu Zeit mit meinen Mitarbeitern verwickelten, wurde diese, immer dringender und immer unausweichlicher wiederkehrende, Nachfrage nach bestimmten, auf alle Nationen und auf jedes fortschreitende Zeitalter der Kultur anwendbaren Prinzipien, auch bei anderen Gegenständen, wo es auf keinen Glauben, Fürwahrhalten, und was die Logiker in dieser Rücksicht petitio principii nennen, ankam, mir zuletzt so geläufig, daß ich nachher nie wieder habe aufhören können, auch meine alten Tage damit zu plagen." Das klingt wie eine Entschuldigung und ist es auch. Eine Entschuldigung vor sich selbst und seinen Zeitgenossen. Und es ist zugleich ein bedeutsames charakterologisches Moment. Wir können ruhig glauben, daß Gerstenbergs kritisches Gewissen schon damals, als er Rezensent an der Bibliothek war, bedrückt wurde durch das Lob und noch mehr durch den Tadel, den er austeilte. Es wäre ja möglich, daß er sich erst nachträglich vindizierte, damals schon von der Sehnsucht nach festen Prinzipien der Erkenntnis erfüllt gewesen, damals schon von dem Zweifel an seiner Fähigkeit, die literarische Leistung gerecht und nach Gründen zu würdigen, heimgesucht worden zu sein. Indessen entspricht dieser Mangel an Zutrauen durchaus Gerstenbergs Gesamtanlage. Man denke nur daran, wie schnell er bereit war, auf Weißens Urteil

hin den „Turnus" zu vernichten. Gewiß war diese Tragödie kein Musterwerk. Aber welcher Schriftsteller beginnt denn gleich damit? Und wenn er es tut — welche Gewähr bietet dies für die Zukunft? Und umgekehrt — sind nicht die Jugendproduktionen so mancher großen Genies von der Art, daß man schlechterdings einen Zusammenhang zwischen ihnen und den späteren Werken nicht herstellen kann? Nun sind jedoch Gerstenbergs Rezensionen in der „Bibliothek" keineswegs von minderer Beschaffenheit. Ganz im Gegenteil! Sie offenbaren nicht nur einen eminenten Fortschritt in seiner Entwicklung, sie stehen auch an und für sich weit über dem damals allgemein Gebotenen. Doch dem Dichter fehlte der Glaube an sich, darum die Spannkraft und damit ging auch schließlich die beträchtlich vorhandene große schöpferische Begabung verloren. Es ist nicht so, daß Gerstenberg die Energie und die Möglichkeit zum Schaffen fehlten, weil seine äußere Lage die dazu nötige innere Sammlung nicht gestattete. Das Umgekehrte ist der Fall; er kam aus der Not nicht heraus, weil er untätig war. Wir wollen damit durchaus nicht über ihn aburteilen. So unleugbar seine natürliche Veranlagung war, so sicher er Vollendeteres hätte geben können, hätte er sich in die rechte Zucht genommen, so ist es doch unendlich schwer, über den ganzen Umfang seines Könnens und über die Möglichkeit, wie weit es sich gegebenenfalls würde entfaltet haben, sichere Anhaltspunkte zu gewinnen. Eins steht jedoch fest: wie der Mensch überhaupt, so wäre auch ein Gerstenberg mit seinen Aufgaben gewachsen. Seine späteren Leistungen scheinen mir unbestreitbar darzutun, daß er bei größerer Willenskraft und stärkerem Ich-Bewußtsein, wenn auch kein unmittelbarer Dichter, so doch ein großer ästhetischer Erzieher hätte werden können. Freilich, er war das Produkt einer Übergangszeit, die immer viele Opfer fordert. Wer mag wissen — Zeugnisse davon fehlen fast ganz — wie die Erfolge Goethes und Schillers auf ihn wirkten! Ob es nicht doch am Ende grausame und dann zu bewundernde Selbsterkenntnis war, die ihm die Feder aus der Hand zwang? Andrerseits kann man daran kaum glauben, wenn man sieht, wie schwach er dem Leben gegenüber stand und wie sehr er seine nächsten Pflichten vernachlässigte.

Zunächst aber war sein Ruhm im Steigen. So sehr, daß von allen möglichen Leuten versucht wurde, ihm nachzutändeln,

meistens mit negativem Erfolg. Der arme Claudius, der nun allerdings gar nicht geeignet war, „salonmäßige" Verse zu drechseln, wie sich sein trefflicher Biograph Herbst in arger Verkennung der Gerstenbergischen Dichtungen ausdrückt[30], mußte sich gefallen lassen, daß die Bibliothek der schönen Wissenschaften seine „Tändeleyen" mit aufgeputzten starken Dirnen verglich, die einmal über das andere stolpern. Gerstenberg hat ihm diese dichterische Verirrung nicht nachgetragen, sondern sich seiner, wo er konnte, angenommen. In Jena haben sie jedoch nur kurze Zeit miteinander verkehrt. Denn Gerstenberg verließ zu Beginn des Jahres 1759 die Universität, welche ihm nichts mehr bieten konnte. Der Vollständigkeit wegen soll auch nicht vergessen werden, daß Gerstenberg in Jena vermutlich mit dem Hamburger Ludwig Schlosser zusammenkam, der in der Geschichte des deutschen Geisteslebens dadurch eine gewisse Rolle spielt, daß sein Lustspiel „Der Zweikampf" dem Herrn Hauptpastor Goeze die erste Veranlassung wurde, die Sittlichkeit der Schaubühne zu untersuchen.

Im Frühling[31], vielleicht schon im Februar 1759, finden wir Gerstenberg wieder in Holstein, und zwar in Puls, unweit Rendsburg. Ob bei Verwandten oder bei seinen Eltern wissen wir nicht. Wahrscheinlich wird er bei einer seiner Tanten gewohnt haben, doch muß er wenigstens eine kurze Zeit auch bei den Eltern gewesen[32] sein. Er setzt das Studium der englischen Sprache und nordischen Geschichte fort und wird auch sonst den Umfang seiner Kenntnisse vermehrt haben. Die übernommenen Rezensionen für die Bibliothek waren ja eine ständige Triebfeder, die Gerstenberg stets nötig hatte, bis auch sie nichts mehr half. Bereits im Februar waren die verbesserten „Tändeleyen" nach Leipzig abgegangen. Auch mit Musikübungen ist er beschäftigt und läßt sich sogar von Weiße, der um diese Zeit in Paris war, Musikalien zuschicken. Ferner scheint Gerstenberg die Absicht gehabt zu haben, „dem Andenken unserer braven und redlichen Vorfahren ein gelehrtes Opfer zu weyhen" wie Schütze an ihn schreibt[33]. Doch ist davon nichts bekannt geworden, wenn auch zu vermuten ist, daß die bei der Vorarbeit erworbenen Kenntnisse dem Skalden zugute kamen. Mit Schütze, Henrici und dessen Direktionskollegen Dusch in Altona entspann sich ein freundschaftlicher Verkehr. Besonders nahe stand ihm jedoch in den ersten sechziger Jahren der Auditeur Oertling, über dessen

Leben wir sonst nichts wissen. Die Bekanntschaft hatte Kleen vermittelt, der jetzt Oberkriegskommissär in Kopenhagen war[34]. Oertling war bedeutend älter als Gerstenberg, er spricht einmal von Tochter und Schwiegersohn. Für unseren Dichter und seinen neugewonnenen Freund empfindet er eine leidenschaftliche Zuneigung und selbstlose Hingabe! Gerstenberg hatte ihm untersagt, nach Puls zu kommen — ob er sich der bescheidenen Verhältnisse schämte? Oertling ist über dieses Verbot traurig erschrocken „Zwar ein jeder Ort, wo ich Sie finde, wird mir wehrt seyn! Aber Puls, das von Ihrer Muse so mancher Erscheinung gewürdigte Puls — wie kann ich dem Vergnügen entsagen, dahin zu wallfahrten!" Die bedingungslose Verehrung eines so viel älteren Mannes mußte natürlich unserem Freunde sehr wohl tun. Doch war er nicht allein der Gebende. Nicht nur er ist um die literarische Ausbildung Oertlings besorgt, indem er ihm die von der Bibliothek erhaltenen Rezensionsexemplare leiht, auch Oertling regt ihn seinerseits an und ermuntert ihn — was Gerstenberg immer nötig hatte — zum Schaffen. Auch fordert er ihn dringend auf, dem Unfug in der Kritik zu steuern und mit „kaltem Nachdruck" der Minderwertigkeit, dem unbegründeten Tadel und den übertriebenen Lobsprüchen, ihren Standpunkt klarzumachen. Merkwürdig ist daran, daß er auch den Berliner Literaturbriefen seichten Tadel vorwirft. Gerstenberg erwies sich dankbar für die Anregungen, die er empfing, indem er Oertlings Bekanntschaft mit Weiße vermittelte. Doch auch auf persönlichem Gebiet konnte ihm Oertling nützen. So war es nicht Gerstenberg[35], sondern Oertling, der dem Magister Schmidt eine Hofmeisterstelle bei dem Conferenzrat v. Thienen auf Wittmoldt bei Plön verschaffte. Vor allem aber war Gerstenberg dem Auditeur dadurch verpflichtet, daß dieser ihn immer wieder zu selbständigen Arbeiten treibt. Und zwar mit Erfolg. Die Zeit war nicht allzu fern, wo Gerstenbergs Bekannte, die es wirklich aufrichtig mit ihm meinten, ihn nicht mehr „fleißiger Freund" anreden konnten, wie es Oertling in den sechziger Jahren mit Recht durfte. „Ist's aber wirklich an dem, daß mein Fragen Ihnen hin und wieder zu neuen Gedanken Anlaß geben kann, so schicken Sie mir ihre Rezension, und erwarten meine Fragen", schreibt Oertling einmal. Auf die Arbeiten für die Bibliothek wirkte er anregend ein. Indessen ist Oertling gar nicht zufrieden

damit, daß Gerstenberg nur für die Bibliothek arbeitet. Da verschiedentlich neuere Kriegsliteratur zwischen ihnen besprochen wird, so wird er Gerstenberg unmittelbar veranlaßt haben, Espagnacs „Versuch über den großen Krieg" zu übersetzen, dessen französische Ausgabe er besaß. Schon im Oktober 1760 hat Gerstenberg einen halben Band erledigt, 1761 ist das Ganze fertig, 1763 aber konnte der starke Band erst erscheinen[36], mit einer Widmung an den Generalleutnant Grafen von Ahlefeldt.

Literarisch ist diese Leistung ohne Bedeutung. Doch hat er wohl durch sie, mit der er eine höhere Theorie der Kriegskunst in Dänemark einführen wollte, die Gunst seiner Vorgesetzten erworben. In seinem äußeren Leben war nämlich seit dem Sommer 1760 eine Veränderung vorgegangen. Das Landleben scheint ihm nicht länger behagt zu haben, auch war es sehr wahrscheinlich nötig, daß er sich nach einigem Verdienst umsah. Von seinen literarischen Arbeiten konnte er natürlich nicht leben. So wurde er, wie sein Vater, Soldat. Am 16. Juli 1760 trat er als Kornet bei der Kavallerie ein mit einem Gehalt von 159 Reichstalern. Jetzt begann ein ziemlich bewegtes Leben. Vom Mai bis November 1761 stand er in Schleswig, reiste jedoch im Juni für vier Wochen mit dem Generalmajor Gähler als dessen Adjutant nach Pyrmont. Am 19. März 1762 wurde er, wahrscheinlich infolge der Übersetzung des Espagnac, wofür ihm eine Summe von 400 Reichstalern ausbezahlt wurde, zum Leutnant bei der Kompagnie des erwähnten Grafen Ahlefeldt befördert. Im Sommer dieses Jahres finden wir ihn im Quartier zu Schwartau, Rensefeld und Greifsmühlen[37], Ortschaften im Holsteinischen. Vorübergehend hält er sich auch in Kopenhagen auf. Im selben Jahre nahm er als Aide beim General-Quartiermeisterstab an dem unblutigen Feldzug der Dänen gegen die Russen teil, wird der besondere Schützling des Feldmarschalls Grafen St. Germain und avanziert bis zum Rittmeister.

Daß Gerstenberg aus innerem Drang den bunten Rock angezogen hatte, ist durchaus unwahrscheinlich. Er wird uns in den Briefen seiner Freunde als sehr empfindlich, empfindsam und sanft geschildert, und tritt uns so auch in seinen eigenen Briefen der sechziger Jahre entgegen. Die literarische Produktion erhärtet hinreichend, daß er genügend Muße hatte und durch den eigentlichen

Dienst kaum in Anspruch genommen wurde. Die hohe Protektion, der er sich zu erfreuen hatte, wird ihm die beruflichen Obliegenheiten so leicht wie möglich gemacht haben. Vermutlich war er in erster Linie bei der Verwaltung, vielleicht auch nur als Sekretär Gählers tätig. Als unmittelbare Frucht des kurzen Krieges haben die „Kriegslieder eines Königl. Dänischen Grenadiers bey Eröffnung des Feldzugs" zu gelten, die 1762 in Altona herauskamen. Es sind nur drei an der Zahl. Von großen Taten vermochten sie nicht zu berichten, da es eben zu keinem Kampf kam. Sie sind in einer Vorrede vom 9. Juli 1762 Gleim, dem „älteren Bruder, dem Preußischen Grenadier" gewidmet. Bemerkenswert an dieser Vorrede ist, daß sich Gerstenberg einen Skalden und Barden nennt und dem Halleschen Allerweltsfreund zum Schluß mitteilt: „Wenn du die Sprache in meinen Liedern über dein Vermuthen correct finden solltest, so danke es der Feile des verehrungswürdigen Mannes, der mich schon so lange seiner Aufmunterung würdigt." Damit kann kaum jemand anders gemeint sein, als Weiße; noch immer wagt Gerstenberg nicht, dem eigenen Urteil zu trauen. Ein weiteres Zeugnis für die innere Unsicherheit, die ihm eigen war, und im Grunde immer geblieben ist. Der in der Vorrede erwähnte Oheim ist möglicherweise der in Anmerkung 56 erwähnte Jakob Heinrich von Gerstenberg.

Der wohlgelungenen Übersetzung von Espagnac wird Gerstenberg wohl auch die Aufforderung Gählers zu danken haben, ein Lehrbuch für Artilleristen zu verfassen. So entstand das in Frage und Antwort abgefaßte „Handbuch für einen Reuter," Altona 1763[38], das der König an die Regimenter verteilen ließ[38a]. Gerstenberg veröffentlichte es nicht unter eigenem Namen, sondern unter dem Pseudonym Ohle Madson, was ihm später von Abraham Gotthelf Kästner das Epigramm eintrug:

An Herrn von Gerstenberg!

Gern las ich sonst des braven Reuters Lehren,
Und kannte dich im Ohle Madson nicht.
Das Mittel, sich so zu verstecken,
Willst du es Staxen nicht entdecken?
Er läßt von Witz und Kunst sich als Professor hören,
Doch merkt man, daß aus ihm der Musketierer spricht.

Solche für den Dichter der „Tändeleyen" doch immerhin untergeordneten Arbeiten raubten Gerstenberg indessen nicht die Zeit zur Beschäftigung mit den eigentlichen „schönen Wissenschaften", wie man sich damals noch immer ausdrückte. Bei der Vollendung des zweiten Bandes von Espagnacs Werk schreibt ihm der getreue Oertling[39]: „Hätten Sie doch erst den Rest dieser mühsamen Arbeit überstanden! Damit nun auch die neue Saat vom Skakespear pp gesaet, in heitrer Ruhe, treiben und reifen könnte." Die Rezensionen der Bibliothek beweisen, daß es nicht mehr lange Wege haben würde bis zur Erreichung dieses hohen Ziels. Zunächst scheint sich Gerstenberg freilich mit der Absicht getragen zu haben, eine neue Ausgabe seiner Schriften zu veröffentlichen. Sie sollte natürlich auch die Gedichte aus jüngster Zeit enthalten, so die beiden großen Kantaten „Clarissa im Sarge" und „Ariadne auf Naxos", von denen der Dichter den Freunden schon viel erzählt hatte. Die neue Ausgabe kam nicht zustande. Die „Clarissa" wurde überhaupt für „cassiert" erklärt, weil Kapellmeister Scheibe, von dem wir später mehr hören werden und der eine Zeitlang in Kopenhagen mit Gerstenberg zusammen wohnte[40], verreist war und daher nicht, wie unser Freund meint, komponieren könne. Oertlings Einwand, daß dies dem ebenfalls mit Gerstenberg befreundeten Rosenbaum zum mindesten ebenso gut gelingen würde, wird nicht beachtet. Die „Ariadne" erschien 1767, von Scheibe komponiert, die „Clarissa" wurde gar nicht gedruckt. Wir teilen sie im „Archiv" mit. Was seine übrigen Gedichte betrifft, so wissen wir mit Sicherheit nur, daß die Klopstock gewidmete Hymne „Gott" 1761 entstanden ist[41], die ein anderer Rendsburger Freund als „göttlichen Lobgesang" preist. So gewiß sich die unmittelbare schöpferische Kraft in kritischen Leistungen offenbaren kann und sich auch bei Gerstenberg offenbart, so gewiß eben die Lust an produktiver Kritik die dichterische Tätigkeit unterbinden mußte, so scheint uns doch der Umstand, daß sie sich im Zaume halten ließ, dafür zu sprechen, daß bei Gerstenberg das Interesse an wissenschaftlichen Problemen und der Drang, an ihrer Lösung nach Möglichkeit mitzuarbeiten, stärker, bei weitem stärker entwickelt war, als der innere Impuls zur freien Gestaltung der Gebilde der Phantasie. Gerstenberg hatte sich mit den „Tändeleyen" dichterisch erschöpft. Es fehlte ihm an großer Leidenschaft,

an inneren Gegensätzen, vielleicht auch seit Jena an innerem Erleben. Bei aller Empfindsamkeit und Überschwänglichkeit ist doch der prüfende Verstand das in ihm am stärksten ausgebildete Element. Wir finden diese Erscheinung, die für jene Zeit typisch genannt werden darf, gerade da wieder, wo wir sie vielleicht am wenigsten erwarten: beim „Ugolino".

Die Kritik lag unserm Gerstenberg also vor allem am Herzen. Die Beiträge für die Bibliothek genügten seinem Äußerungsbedürfnis nicht. Er erstrebte einen größeren Wirkungskreis. Schon zu Anfang des Jahres 1761 ist zwischen ihm und Weiße von einer periodischen Schrift die Rede, an der sich auch Professor Ebert, der Bremer-Beiträger, beteiligen sollte[42]. Tatsächlich scheint Weiße daran gedacht zu haben, die Bibliothek aufzugeben und bei demselben Verleger ein ähnliches Unternehmen ins Leben zu rufen. Jedoch zerschlug sich diese Sache. Dann schreibt Oertling an Gerstenberg, Bode, Gärtner, Gellert u. a. wollten eine Wochenschrift ganz nach dem Muster des Spectator einrichten und Gerstenberg zum Mitarbeiter gewinnen. Ob diese Aufforderung jemals ergangen ist, wissen wir nicht. Jedenfalls hätte Gerstenberg kaum eingewilligt. Denn eben damals war er eifriger Mitarbeiter am „Hypochondristen", einer „holsteinischen Wochenschrift", welche im Jahre 1762 bei Joachim Friedrich Hansen in Schleswig herauskam[43].

Der eigentliche Herausgeber des „Hypochondristen" war, wie Gerstenberg selbst erzählt, sein Freund Friedrich Jakob Schmidt, der damals als Hauslehrer bei Pastor Hansen in Wesenberg an der Lübischen Grenze wirkte[44]. Das Ganze, in 25 Stücken erschienen, ist eine Nachahmung des Tatler. Schmidt ist der Verfasser von sieben Stücken: des dritten, neunten, vierzehnten, sechzehnten, siebenzehnten und vierundzwanzigsten Stückes. Auch Schmidt tritt wie Gerstenberg als Hypochondrist Zacharias Jernstrup auf, der das Ganze, lose genug, zusammenhält. Der gute Zacharias hat seine Geliebte, „eine holdselige Stumme", verloren und zieht sich verbittert in die Einsamkeit zurück. Erst in der zweiten Auflage, die Gerstenberg allein besorgte, findet Zacharias, ein Abkömmling der Ironsides und Bickerstaffs, das Mädchen seines Herzens wieder. In Fabel und Stil ist das Vorbild des englischen humoristischen Romans, in erster Linie der „Sentimental Journey", nicht zu

verkennen. Allerdings ist von dem Geist Sternes doch noch sehr wenig zu spüren; im allgemeinen steht der „Hypochondrist“ auf dem Niveau der englischen moralischen Wochenschriften. Herder, der schon in der zweiten Sammlung der „Fragmente“ anerkennende Worte für die „Tändeleyen“ gefunden hatte[45], nennt den „Hypochondristen“ in seiner Untersuchung über die Schriften für den gemeinen Mann[46] eine der schönsten neuern Wochenschriften, die ihn wieder an den Einfall erinnert habe, „wie eine Provinzialwochenschrift, die dies in hohem Verstande wäre, ein originales Werk seyn könnte, das bloß mit den Sitten dieser Provinz unterginge, und das Lieblingsbuch etlicher Zeitalter wäre.“ Richtig ist, daß der „Hypochondrist“ dank seines lebhaften ironischen Tons nicht so langweilig ist, wie die zahlreichen andern moralischen Wochenschriften der Zeit. Aber den Ehrentitel eines Originalwerkes im Sinne Gerstenbergs und des Sturm und Drangs wird man ihm nicht zubilligen können. Inhalt und Formen beruhen, von einzelnen prinzipiellen Ausführungen abgesehen, auf Nachahmung und es ist bezeichnend genug, daß Schmidt gleich in seinem ersten Stück Batteux, J. A. Schlegel und Ramler, die Verteidiger der Nachahmungstheorie, als kritische Meister aufführt. Schmidt zeigt sich als sehr belesen und gelegentlich stoßen wir auch auf individuelle Wendungen, die eine neue Zeit ankündigen. So heißt es in seinen Ausführungen über die Scheinheiligkeit (S. 134): „Ein wahrer Andächtiger glaubt nicht allein, daß ein Gott ist, sondern er fühlt es auch, und folglich wird er in allen seinen Handlungen dieses Gefühl nie verleugnen.“ Die Bedeutung des Gefühls für die Religion wird hier in einer Weise betont, wie sie mir zu dieser Zeit, außer bei Hamann, nicht bekannt ist. Kantisch lautet der Satz (248): „Ist nicht die Tugend um so viel göttlicher, je mehr sie Hindernisse zu bestreiten findet?“ Überhaupt tritt Schmidt für die Religion ein, was in dieser rationalistischen Zeit, in der die Religion „beynahe so verächtlich geworden ist, daß man es für einen Fehler wider den Wohlstand hält, wenn man Personen von Stande oder von großen Talenten dieselbe beymißt,“ schon an und für sich eine Tat genannt werden darf. Und in einem berechtigten Bewußtsein seiner selbst fügt Schmidt hinzu (253 f.): „Doch nein, eben deswegen ist es Ruhm, Religion zu haben. Gehört nicht eine gewisse Höhe des Geistes dazu, um sich über die

Urteile der Welt hinwegzusetzen, und eine Entschlossenheit, lieber den Verdacht einer gemeinen Denkungsart wider sich zu erwecken, als die Stimme Gottes und des Gewissens bey sich zu ersticken?" Offenbar von Gerstenberg inspiriert sind die Gedanken, die er im siebzehnten Stück über literarische Kritik vorträgt. Schmidt hat Lessing mit Nutzen gelesen. Nichtsdestoweniger wirken seine Ansichten, besonders im Hinblick auf den Gegensatz, in dem sie zu seiner Verehrung Batteux' stehen, sehr neu und zukunftzeigend. Er verlangt von den Rezensenten, daß man den Dichter mit Empfindung beurteile, nach der Absicht, die er selbst gehabt habe, nicht nach abstrakten Theorien. Er geht wie Herder vom Schöpfer aus. Er faßt die Kritik als Kunst, als einen unmittelbar schöpferischen Akt auf, wenn er fordert, daß der Kritikus ein zweiter Autor werden müsse. „So wie der Autor seine Einbildungskraft nur dadurch töten würde, wenn er sich, indem er arbeitet, mehr den Regeln, die ihm die schönen Künste vorschreiben, als dem Genie, überließe, oder wenn er aus Furcht vor der Kritik seinem Geiste zu einer Zeit Gewalt anthun wollte, da er von einer außerordentlichen Idee begeistert wäre: eben so muß der Kritikus ohne voreiligen Entscheidungseifer dem Skribenten freundschaftlich nachempfinden, und alsdann erst mag er den Zirkel und Maßstab in die Hand nehmen und untersuchen, ob das Werk des Dichters die Probe der Kritik aushält." Und geradezu romantische Theorie trägt Schmidt vor, wenn er, wie Herder, dem Verständnis den Vorrang vor dem Verstand läßt und den Frauen zubilligt, daß sie am besten geeignet seien, ein Gedicht zu beurteilen. „Die natürliche Harmonie, die zwischen den Begriffen des Verstandes und unseren Empfindungen ist, entdeckt das Schöne oder das Fehlerhafte einer Sache ohne Regeln der Kunst." Aus solchen Äußerungen geht natürlich hervor, daß Gerstenberg dennoch der spiritus rector des Unternehmens war. Schon hier sei betont, daß der Standpunkt, den er um diese Zeit in ästhetischer Hinsicht einnahm, erschöpfend gekennzeichnet wird durch seine Bemerkung über Lichtwehr[47]: „Er ist das größte Genie zur Fabel, das ich kenne, und die guten Stücke sind ja bis zum Entzücken schön. Was thut dies, daß er uncorrect ist?"

Unter den übrigen Mitarbeitern verdient nur Gerstenbergs Jugendgenosse, Kleen, eine besondere Erwähnung[48]. Von ihm

rühren das zweite, fünfte und zehnte Stück her. Kleen war sicherlich, trotz seines unpoetischen Berufes, ein literarisch sehr interessierter Mann. Er schreibt einen viel fließenderen, lebhafteren Stil als Schmidt. Auch scheint es, daß die Ironie und die sehr scharfe Satire bei ihm weniger auf Nachempfindung, als auf natürlicher Anlage beruhen. Namentlich das zehnte Stück ist ein klassisches Beispiel für die Umwälzung, die sich im geistigen Leben vollzog. Er sieht in den Leidenschaften nicht Zeugnisse der Schwachheit des Menschen, sondern Werkzeuge zu seinem Glück, er verrät die Lektüre Rousseaus, wenn er eine Tugendlehre verlangt, die sich auf die Einrichtung und Natur des Menschen gründet, er will nichts vom Zierlichen wissen und begegnet sich mit Schmidt in der doch von dessen Ansicht stark abweichenden Überzeugung, daß das „Frauenzimmer" zu richtig denkt, weil es bloß vernünftig denkt. Ganz unter dem Einfluß Sternes und Gerstenbergs fordert er die Selbsterkenntnis als höchste Pflicht und macht dabei den originellen Vorschlag, man solle in Gesellschaft anfangen, seine eigenen Torheiten zu erzählen. Er selbst war also ein vortrefflicher Menschenkenner und kein übler Pädagog. Denn durch diese Methode wurde man allerdings dazu geführt, sich als Toren abzumalen, um hervorzustechen. „Man würde gefallen wollen, und deswegen sich lächerlich machen." Ein Mann, der sein eigenes Herz kennt, der kennt zugleich beynahe die ganze Welt, sagt Kleen im fünften Stück. Wer wollte nicht verstehen, daß das cognosce te!, das schon der junge Gerstenberg laut geboten hatte, als er die Schule verließ, nur ein Symbol ist für den Wahrheitsdrang, der die ganze junge Bewegung, die ganze neue Zeit erfüllt!

Selbst in der Charfreitagspredigt des Hofpredigers Loppnau (15. Stück) meinen wir den frischen Luftzug des kommenden Geistesfrühlings zu verspüren. Steele, Addison und namentlich Young werden angeführt, und jedenfalls hätte diese Predigt, deren Stil merkwürdig an den Schmidts erinnert, woran man sehen kann, daß die Stilistik nicht immer zum Ziel führt, viel eher verdient, in der zweiten Auflage wieder zu erscheinen, als die Abhandlung des Schleswiger Hauptpastors Schwollmann (11. Stück), der auch das 21. Stück schrieb, über den Einfluß des Glücks auf die Sitten, die in der Jugend nur ein Spiel der widrigsten Leidenschaften sieht und sich überhaupt in borniertestem Rationalismus

bewegt. Das 25. Stück ist von Oertling, behandelt eine technische Sache und ist nur „aus Versehen“ eingerückt worden[49].

Das erste Stück des „Hypochondristen“ erschien am 2. Januar 1762. Jedes einzelne trägt ein Motto aus antiken, mittelalterlichen oder zeitgenössischen Schriftstellern. Die fingierte Leipziger Firma Joh. Dodsley und Caspar Moser veranstaltete sofort einen Nachdruck mit der Jahreszahl 1767[50] als zweite Auflage. Obgleich von verschiedenen Seiten auf die Fortsetzung der Wochenschrift gedrungen wird, mußte sie schon am 19. Juni ihr Erscheinen einstellen. Gerstenberg berichtet darüber selbst in einer handschriftlichen Notiz[51]: „Leider machte der bald nachher erfolgte Ausbruch des russischen Kriegs auch diesem friedlichen Geschäft ein Ende mit Schrecken: Schmidt schloß in aller Eile den Hypochondristen, so wie er war, mit dem 25. Stück ab und ging nach Gotha, wo er als Prediger gestorben ist.“

Gerstenberg wurde von Anfang an fälschlich für den Herausgeber des „Hypochondristen“ gehalten. Die zweite Auflage, die zu Bremen und Schleswig 1771 als verbesserte bei Cramer und Hansen in zwei Teilen erschien, besorgte er indessen wirklich allein. Sie wurde ziemlich stark gegen die erste Auflage verändert. Schmidts und Kleens Beiträge[52] blieben, mehr oder weniger korrigiert, erhalten. Von den Artikeln der übrigen Mitarbeiter und von seinen eigenen wurden sechs gestrichen, dagegen neun ganz, und zwei teilweise neue aufgenommen. Diese neun Stücke sind sämtlich von Gerstenberg, mit Ausnahme des Schlusses von Stück dreizehn, das zugleich den ersten Teil beendigt. Es enthält unter dem Titel „Zwiefaches Bragalioth“ Klopstocks Oden „Braga“ und „Die Kunst Tialfs“. Die Gesetze aus der Gelehrtenrepublik finden sich im 26. Stück des zweiten Teils[53]. Es sei auch gleich hervorgehoben, daß Gerstenberg bereits 1767 an eine neue Auflage dachte. Er schreibt darüber an Friedrich Nicolai[54]: „Hansen schreibt mir, daß in der Leipz. Gel. Zeit. einer neuen Edition des Hypochondristen erwähnt worden. Da ich mit der gegenwärtigen Beschaffenheit dieser Wochenschrift äußerst unzufrieden bin (ich ward wider meine Absicht darein verwickelt, und viele Blätter hat man mir aus den Papieren meiner Kinderjahre entwendet, die ich hernach, da ich in Mecklenburg war, zu meiner großen Verwunderung gedruckt las)[55]; so habe ich Hansen zur Michaelismesse

ein ganz umgearbeitetes Manuskript versprochen. Sie würden mir daher einen Gefallen thun, wenn Sie das Publikum davon in Ihrer Bibl., doch ohne meinen Namen zu nennen, avertierten." Die Literaturbriefe und namentlich der „Ugolino" mögen vor allem den Plan bis 1771 verzögert haben.

Nach Vollendung der ersten Auflage des „Hypochondristen" scheinen Gerstenberg sogleich neue literarische Pläne beschäftigt zu haben, aus denen aber nichts wurde[56]. Hansen fragte an, ob er den kleinen Traktat über Schlegel fertig habe. Möglicherweise hatte Gerstenberg die Absicht, die über Elias Schlegels Werke in der Bibliothek geschriebenen Rezensionen in Buchform herauszugeben. Auch einen Essay über Gay scheint er sogar wirklich vollendet zu haben. Hansen, der eben damals einen Buchladen in Schleswig eröffnen wollte, um seinen „noch gar kleinen" Buchhandel zu vergrößern, möchte auch mit dem Druck und Verlag dieses Werkchens beginnen[57].

Ein anderes bedeutsames Ereignis mag die Veröffentlichung dieser Arbeiten verhindert haben. Dem jungen Rittmeister v. Gerstenberg — er war jetzt sechsundzwanzig Jahre alt — war von seinen Gönnern die Stelle eines Referenten für die holsteinischen Militärangelegenheiten im Kriegsdepartement in Aussicht gestellt worden. Wenn wir nicht an eine ganz gewissenlose Günstlingswirtschaft glauben wollen — und dazu liegt keine Veranlassung vor — so müssen wir annehmen, daß die Vorgesetzten eine sehr hohe Meinung von seiner Arbeitskraft und seinen Fähigkeiten gewonnen hatten. Möglich allerdings, daß sie ihm nur ein einträgliches Amt verschaffen wollten, das ihm Muße genug gewährte, der Kunst und der Wissenschaft zu leben. Wie dem auch sei — im Hinblick auf die vermeintliche sorgenfreie Zukunft, in der Hoffnung, daß man alles, was man seinem Vater schuldig geblieben, ihm geben würde[58], verlobte sich Gerstenberg im Frühjahr 1763 mit Margrethe Sophie Trochmann, geboren im März 1744 zu Schleswig, der Tochter eines dortigen Rathsverwandten. Also keiner Engländerin, wie vielfach und noch allerneuestens wieder behauptet wurde. Gerstenberg hatte das junge, damals achtzehnjährige Mädchen in Schleswig kennen gelernt, wo er auch einen ziemlich regen gesellschaftlichen Verkehr gepflogen zu haben scheint. So wissen wir von vergnügten Abenden im Hause eines gewissen

Lübbes, wahrscheinlich einem Schwager Kleens, wo dieser, Schmidt und Tormählen, der damals Fourage-Schreiber war, die Geburt einer Tochter des Hausherrn feierten. Auch die Mutter seiner Braut lebte noch. Sie starb am 4. April 1769, ihr Gatte im hohen Alter von 86 Jahren im Mai 1781[59]. Die Tochter tritt uns aus ihrer Korrespondenz mit Charlotte Amalie Henrici, der Frau von Gerstenbergs Lehrer und Freund in Altona, als eine sehr lebhafte, tüchtige, nicht allzu empfindsame Natur entgegen, die ebenso wie ihre Freundin rege literarische und musikalische Interessen hatte. Daß die Romane Richardsons zu ihrer Lieblingslektüre gehören und daß sie von Sterne und Fielding noch gar nichts wissen, wird man nicht verwunderlich finden. Jedenfalls sieht man daraus aber, daß unser Gerstenberg nicht, oder noch nicht, den Johannes seiner neuen Götter machte. Sein Name wird in den Briefen der Freundinnen, schon vor der Verlobung, häufig erwähnt. Die Vermählung fand jedoch erst zwei Jahre später statt. Es scheinen sich noch allerlei unvermutete Hindernisse eingestellt zu haben; wenigstens schreibt Gerstenberg erst im Mai 1764 an den Altonaer Freund, daß er der Hand Sophiens sicher sei. Es müssen da gewisse Verhältnisse in Kopenhagen mit im Spiel gewesen sein, über die wir nicht näher unterrichtet sind. Denn als die Vermählung am 12. Juli 1765 in der Friedrichsberg-Kirche zu Schleswig stattgefunden hatte, traf bald darauf ein sehr liebenswürdiges Schreiben des Generals von Gähler ein[60], der mitteilte, daß Gerstenbergs Heirat vom Könige genehmigt und daß mit 400 Reichstalern „Einschuß zur Wittwen-Casse" alle Schwierigkeiten gehoben seien: „Nichts pressiret dero retour, endigen Sie nur das angefangene Werk . . ." Welcher Art diese Schwierigkeiten waren, ist schwer zu sagen. Ob sie in Gerstenbergs Persönlichkeit oder in der eingegangenen Ehe überhaupt begründet lagen, wissen wir nicht. Jedenfalls standen seiner Beförderung im Militäretat eine Zeitlang Hindernisse im Weg. Das geht auch daraus hervor, daß er im Mai 1764, wo er außerhalb Schleswigs beschäftigt war, von Kleen die dringende Aufforderung erhielt, zurückzukehren, um die Bekanntschaft eines Mannes zu machen, der ihm für die Erlangung des ihm von seinen Gönnern in Aussicht gestellten Postens sehr wichtig werden könne. Wie es sich damit verhält, können wir ebensowenig sagen, wie mit dem Antrag eines Obersten v. Gude, den Gerstenberg

ausgeschlagen hatte. Möglich, daß man Gerstenberg als Capitaine an der Kadettenakademie anstellen wollte.

Gerstenberg zog mit seiner jungen Frau im September 1765 nach Kopenhagen[61]. Schon vorher hatte er dort verschiedentlich Aufenthalt genommen, zuerst 1761 mit seinem General, und mannigfache Beziehungen mit bedeutenden Persönlichkeiten angeknüpft. Im Herbst 1762 schreibt er an Weiße: „Ich reise nemlich zu Anfang Novembers wieder nach Copenhagen, wo ich mich diesen Winter aufhalten werde. Sie können leicht denken, daß ich nicht säumen werde, Ihnen von dort aus Beyträge zu verschaffen, wenn es mir auch selbst an Zeit zu dergleichen fehlen sollte. Vielleicht erhalte ich gar etwas von Klopstock und Cramern. Diese Herren nebst Schlegeln und Funk hatten vorigen Winter eine poetische Zusammenkunft festgesetzt, wozu sie mich gleichfalls hatten aufnehmen wollen, wenn ich nach Copenhagen gekommen wäre, welches verschiedener Abhaltungen wegen damals nicht geschehen konnte. Sollte dieses itzt aufs Tapet kommen, so können Sie leicht erachten, daß ich etwas Gutes daraus für die Bibliothek zu stiften Gelegenheit nehmen werde. Vielleicht bleibe ich überhaupt künftig länger in Copenhagen, als bisher geschehen ist."

Vom Jahre 1765 an blieb Gerstenberg zehn Jahre lang in der Hauptstadt des dänischen Reiches. Wenn ihn auch hier gleich zu Anfang ein Schlag treffen sollte, dessen Folgen er sein ganzes Leben lang nicht verwinden konnte, woran er selbst die größte Schuld trug, so ist diese Zeit in Dänemark doch als der Höhepunkt seines Lebens und Schaffens anzusehen.

---

## III. Gerstenberg in Dänemark.

Die ersten beiden Jahre in Kopenhagen waren die glücklichsten im Leben unseres Dichters. In seinem Heim schaltete und waltete eine geliebte Frau. Eine Schar vortrefflicher und bedeutender Männer kam ihm mit offenem Herzen entgegen und bot anregendsten Verkehr. Eine feste Anstellung glaubte er so gut wie in der Hand zu haben. Materiellen Sorgen schien er damit überhoben zu sein. So konnte er endlich zahlreiche Pläne ausführen, zu denen bisher die Muße fehlte.

Das von Gähler in dem oben angeführten Brief erwähnte Werk, welches Gerstenberg ausführen soll, ist sehr wahrscheinlich die Übersetzung der „Braut" von Beaumont und Fletscher, die 1765 in Kopenhagen und Leipzig erschien und die noch sehr viel später Walter Scott zu eigenem Schaffen anregen sollte. Neben einem Widmungsschreiben an Weiße sind dieser Tragödie Übertragungen beigegeben von Abhandlungen der englischen Kritiker Seward, Sympson, Langbain, Whalley und Theobald.

Im darauffolgenden Jahre kam bei G. C. Rothens Witwe und Proft, Kopenhagen, Odensee und Leipzig das Gedicht eines Skalden heraus.

Gerstenberg war auch der Urheber der Sammling af adskillinge Skrifter til de skionne Videnskabers og det danske Sprogs opkomst og Fremtarv, Soroe 1765. Diese Sammlung war auf mehrere Bände berechnet, von denen aber nur einer in 3 Stücken erschien.

Der Hauptmitarbeiter war der Etatsrat Fleischer, der auch den Druck und die Herausgabe in Soroe besorgte[1]. Seine Beiträge geben der Sammlung das charakteristische Gepräge. Sie haben es zum größten Teil mit der Sprache zu tun und fügen sich so jener Kette von Bestrebungen ein, die in diesen Jahren von dänischen Patrioten unternommen wurden, die heimische Ausdrucksweise zu verbessern und damit den allgemeinen Geschmack zu heben. Scharf wendet sich Fleischer, der auch Weißens Richard III., als ersten Versuch dieser Art in Dänemark, in reimlosen fünffüßigen Jamben und Gedichte Gerstenbergs sowie Lessings Fabeln übersetzte[1a], namentlich gegen die Wortklauber, die gleichzeitig von der Dichterin Charlotte Dorothea Biehl in einer Komödie verspottet wurden. Gerstenberg selbst ist der Verfasser der Vorrede, und, wie er wenige Jahre vor seinem Tode an den dänischen Literarhistoriker Rahbek schreibt, „dessen was in dem Sinne derselben nachher weiter vorkommt." Dieser Angabe, der man bei Gerstenbergs großer Gedächtniskraft Glauben schenken darf, entsprechen die Vorreden zu den beiden weiteren Stücken der Sammlung. Diese möchte ich ihm daher zuschreiben. Sie wurden gleich in dänischer Sprache aufgesetzt und von Fleischer durchgesehen, „um sie lesbar zu machen." Daß Gerstenberg nicht mehr, wohl aber sicher diese Vorreden verfaßt hat, geht auch aus folgendem hervor. In der

Bibliothek der schönen Wissenschaften XII, 360 erzählt er von der Soroer Sammlung und erwähnt lobend alle Beiträge mit Ausnahme dieser Vorreden. Zugleich beweist dies umgekehrt seine Autorschaft des Kopenhagener Briefes in der „Bibliothek".

Als dritten Mitarbeiter nennt Gerstenberg den getreuen Kleen, der sich der Propaganda des neuen Journals annahm. Wie die vier vorkommenden Chiffren auf die drei Freunde zu verteilen sind, ist mit Sicherheit nicht mehr festzustellen. Nur die Chiffre E möchte ich für Fleischer in Anspruch nehmen. Daß Nicolais Abhandlung vom Trauerspiel aus der Bibliothek der schönen Wissenschaften in der Übertragung Fleischers Aufnahme fand, ist von Gerstenberg veranlaßt worden. Vielleicht, um so seine Absage, an der neuen Bibliothek Nicolais mitzuarbeiten[2], dem Anfragenden zu versüßen. Die Aufnahme von Justus Mösers „Harlekin", ebenfalls in der Übersetzung Fleischers, war wohl auch der Anregung Gerstenbergs zu danken, der, darin ebenfalls der Gesinnungsgenosse Hamanns, den Osnabrücker Schriftsteller und Staatsmann schon im „Hypochondristen" verehrungsvoll genannt hatte (6. Stück). Durch die Soroer Sammlung hat Gerstenberg sich einen Platz in der dänischen Literaturgeschichte gesichert. In doppelter Hinsicht. Einmal war er es, der den Anstoß zu der Sammlung gab. Indem er zweitens bekannte deutsche Autoren nnd sich selbst in ihr zu Worte kommen ließ, trug er auch hierdurch dazu bei, deutschen Geist in Dänemark fruchtbar zu machen.

Kleen und Fleischer fanden sich zu Gerstenberg auch als Mitarbeiter an den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur", die, nach ihrem Verlagsorte, Schleswigsche Literaturbriefe genannt wurden und überall die lebhafteste Aufmerksamkeit erregten[3]. Dieses kritische Hauptwerk Gerstenbergs, an dem er anfangs „nur einen entfernten Antheil zu nehmen dachte" (an Nicolai, Kopenhagen, 2. August 1766) wurde wiederum von Hansen verlegt. Die beiden ersten Sammlungen erschienen 1766, die dritte, mit dem zwanzigsten Brief beginnend, 1767.

Als vierter Mitarbeiter stellte sich Gottfried Benedict Funk ein, der damals Hauslehrer bei Johann Andreas Cramer war und schon Beiträge zu dessen „Nordischen Aufseher" geliefert hatte[4]. Die Frage nach der Verfasserschaft der einzelnen Briefe ist stellenweise schwierig. Das Versprechen, das Gerstenberg in der vierten Samm-

lung gegeben, den Anteil der Mitarbeiter zu nennen, hat er nicht gehalten. Martin Ehlers, der bekannte Schulmann und spätere Kieler Professor, dem Gerstenberg 1762 in Segeberg, wo er mit St. Germain im Quartier lag, kennen und schätzen gelernt hatte, schreibt an Gerstenberg am 8. September 1768: „Vor 2½ Jahren sagten Sie mir, Sie wollten mir einmal die Verfasser der Schleswigschen Briefe nennen." Ob Gerstenberg der nochmaligen Aufforderung nachgekomen, weiß ich nicht. Alle meine Bemühungen, seiner Antworten an Ehlers habhaft zu werden, waren erfolglos. Indessen ist diese Frage nicht so wichtig, wie es zunächst erscheinen mag. Denn kompliziert wird sie erst da, wo es sich nicht um Gerstenbergs eigene Beiträge handelt oder doch nur um solche, die wegen ihres Inhalts von geringerer Bedeutung sind. Ehlers schreibt in dem angezogenen Briefe, viele behaupteten, Gerstenberg sei der alleinige Verfasser der Briefe. Er aber teile diese Meinung nicht, denn Gerstenbergs Stil sei so vortrefflich, daß er ihm unmöglich die „gesuchte und kostbare" Art mancher Briefe zutraue. Auch Nicolai und andere, die sich für Kunstrichter hielten, nach Boie sogar auch Lessing[5], fanden die Schreibart „allzu gesucht und allzu köstlich". Sie schlossen aus dem verschiedenen Stil der Briefe auf mehrere Verfasser. Aber gerade dort, wo wir die Sprache Hamanns, der Engländer, der Schweizer u. a. zu vernehmen meinen, gerade da haben wir es sicher allein mit Ausführungen Gerstenbergs zu tun[6]. Er hatte für sein neues Journal die Briefform gewählt. Das war seit den moralischen Wochenschriften und besonders seit Lessings Literaturbriefen auch in Deutschland nichts mehr ungewöhnliches. Auch fingierte Briefe finden sich früh in allen moralischen Wochenschriften. Aber Gerstenberg hatte aus Lucian und namentlich aus der dritten von Shaftesburys Miscellaneous reflections gelernt, daß verschiedene Leute, die für ihre Freunde schreiben, nicht denselben Ton annehmen dürfen. Vor allem war er auch zugleich der Johannes einer neuen Zeit, deren Hauptforderung der Ruf nach Individualität war. Wie sich der Inhalt der Briefe darstellt als der mächtige Auftakt zur Sturm- und Drangbewegung, so sollte auch in der äußeren Form das Streben nach Individualisierung durchweg erkennbar sein. Der große Impressionist Hamann, der in dem „scheußlichen" Sokrateskopf auf dem Titelblatt als Symbol der Briefe und über-

haupt der neuen Epoche erscheint, war hier gern befolgtes Vorbild. Vorbild — weil Gerstenberg selbst so sehr viel Hamannsches Element ich sich trug. Schon der „Hypochondrist" hatte es dargetan. Es sei hier gleich betont, daß es nicht unsere Sache sein kann und wird, Abhängigkeiten im einzelnen festzustellen. In dieser geistig so ungeheuer regsamen Zeit schwebten die ihr notwendigen Gedanken, für alle erreichbar, gleichsam in der Luft. Dieselben Ideen werden von verschiedenen Geistern im selben Augenblick ergriffen. Überdies kam Gerstenberg auf dem Wege noch einer anderen Überlegung zu seiner neuen Methode. Er vergleicht erdichtete Briefe mit dramatischen Gesprächen. Ein Verfertiger solcher Briefe sei daher verpflichtet, seinen eigenen Charakter, seine eigene Art sich auszudrücken, zu verleugnen. Er habe seinen Korrespondenten eine besondere Art der Denkens und des Ausdrucks zu verleihen. Er habe ihm mit einem Wort in die Sphäre zu versetzen, die seinem Wesen am angemessensten sei. Gerstenberg läßt nun allerdings in der Praxis seine eigenen Forderungen noch weit hinter sich. Er bemüht sich nicht nur, seinen Briefen die besondere Weise erdichteter Personen unterzulegen, er geht oft so weit, die von ihm behandelten Autoren und Nationen in einer Sprache zu würdigen, die eben diesen Autoren und Nationen eigentümlich ist. Das heißt eine von Herder mit Recht aufgestellte Forderung einigermaßen verzerren. Die häufig angewandten absonderlichen Worte und Satzkonstruktionen aus dem Englischen wirken nicht charakteristisch, sondern maniriert. Und wenn Gerstenberg diese Manier Nicolai gegenüber mit dem Hinweis auf die griechischen Phrasen in Ciceros Reden an Atticus verteidigt, so beweist das nichts, als seine eigene Unsicherheit. Nicolais Einwendungen sind in der Tat nicht ohne Berechtigung. Übrigens hat Nicolai von den ersten Sammlungen der Briefe, entgegen der Annahme Gerstenbergs, in seiner Bibliothek keine Kenntnis genommen.

Von den sechsundzwanzig Briefen der drei ersten Sammlungen lassen sich Gerstenberg außer der Vorrede mit Sicherheit neunzehn zuweisen. Unter ihnen sind die bedeutsamsten diejenigen, die sich mit englischer Literatur beschäftigen, vor allem mit Shakespeare. Seine Kenntnis der englischen Dichtung, namentlich des Dramas, schon im „Hypochondristen" beträchtlich, hat sich jetzt noch stark

erweitert. Die Briefe 14 bis 18, die Gerstenberg später in seine gesammelten Schriften aufnahm, behandeln Shakespeare. Sie sind es hauptsächlich, die der ganzen Sammlung historische Bedeutung verleihen. Ihnen an innerem Gehalt fast gleich ist der zwanzigste Brief, teilweise handschriftlich im Münchener Nachlaß erhalten. Er hat es vor allem mit Ramlers eben erschienener Anthologie, den „Liedern der Deutschen", zu tun und handelt dann vom Wesen des poetischen Genies. Die folgenden Briefe bis zum vierundzwanzigsten haben ebenfalls Gerstenberg zum Verfasser. Der 21. trägt sehr gründliche Betrachtungen über das Gedicht eines Skalden vor. Die Übersetzungen aus dem Spanischen, die sich von Gerstenbergs Hand in München finden, beweisen auch seine Verfasserschaft des 22. bis 24. Briefes, die, zum Schluß auch auf Shakespeare übergreifend, dem Don Quixote gelten, der ihm übrigens schon seit seinem jugendlichen Studium der moralischen Wochenschriften bekannt war. Die Briefe 2, 4 und 5 beurteilen Wartons „Observations on the Fairy-Queen". Gerstenbergs Verfasserschaft wird hinreichend durch seine Verehrung für Spenser[7] dargetan. Der dritte Brief, „ein unverständliches Schreiben aus Zürich, nebst einer noch unverständlicheren Antwort", feiert geradezu Orgien in der Nachahmung des die Schweizer und Hamann charakterisierenden Stils. Gerstenberg ist also ihr Verfasser, was übrigens auch durch eine Bemerkung Herders in einem Briefe an Hamann belegt wird[8]. Aus demselben Grund gehört Gerstenberg der zwölfte Brief, von dem das Inhaltsverzeichnis zur ersten Sammlung selbst hervorhebt, es sei in einer „pretiösen Schreibart" abgefaßt. Er gilt den Berliner Literaturbriefen. Der kurze und bedeutungslose 13. Brief teilt eine Elegie Klopstocks mit und ist jedenfalls auch auf das Konto Gerstenbergs zu setzen, dessen Enthusiasmus für den Messiasdichter gerade zu jener Zeit überschwenglich war. Der 8. und 11. Brief endlich untersuchen die nordische Poesie, für die Gerstenberg von frühauf innige Anteilnahme bezeigt hatte. Der neunzehnte Brief, der Nachricht gibt von der dänischen Gesellschaft zur Aufnahme des Geschmacks, ist von Gerstenberg, wie der dänische Literahistoriker Rahbek im dritten Bande (1799, S. 324 ff.) der von ihm herausgegebenen „Minerva" mitteilt.

Der 9. Brief ist in Weilens Neudruck nur zum Teil aufgenom-

men. Den Anfang, wo über die Stilisierung eines Gedankens gesprochen wird, hält der Herausgeber für Gerstenbergisch. Ebenso wiese zum Schluß, wo der Rezensent Anmerkungen zu der Sprache der Schweizer macht, manches auf Gerstenberg als Autor hin. Dagegen traue er ihm die Kritik von Fäsis Abhandlungen über wichtige Begebenheiten aus der alten und neueren Geschichte nicht zu. Es ist allerdings richtig, daß wir von besonderen historischen Kenntnissen Gerstenbergs nichts wissen. Muß er sie deshalb aber überhaupt nicht besessen haben? Doch gewiß nicht. Auf dem Altonaischen Gymnasium wird er von Carthago, um das es sich in der Kritik der Fäsischen Abhandlungen dreht, bei der Geschichte Roms zweifellos gehört haben. Warum sollte es ihn nicht einmal locken, sich auch auf diesem Gebiet als kenntnisreichen Mann zu zeigen? Daß es so selten geschah, hing ganz naturgemäß mit der „schönwissenschaftlichen" Richtung seiner schriftstellerischen Tätigkeit zusammen. In der Hamburgischen Neuen Zeitung hat er gelegentlich historische Bücher besprochen. Eine von diesen Kritiken ist auch handschriftlich erhalten. Wer käme außerdem als Verfasser des Briefes in Frage? Man könnte höchstens an Kleen denken, wegen der gelegentlichen scharfen Ironie, mit der Fäsi angefaßt wird. Die hatte Kleen schon im „Hypochondristen" erwiesen. Für Kleen spräche außerdem, daß ihm sonst nur sehr wenig zugesprochen werden kann. Stilistische Gründe helfen nicht weiter. Denn der Ton der Rezension ist keinem der Mitarbeiter besonders eigen. Aber gerade dieser Umstand macht mir die Verfasserschaft Gerstenbergs sehr wahrscheinlich. Der Brief gehört eben auch zu jenen, die der Schreiber in der Art und Weise einer fingierten Persönlichkeit aufsetzte. Diese Methode aber befolgte, wenn man von gewissen hamannischen Bestandteilen in den Briefen Funks absieht, Gerstenberg allein. Dazu kommt, daß er Nicolai als Beispiele einer solchen Methode neben den Briefen über Shakespeare und an Herrn B(arisien) den über Fäsi nennt. Die beiden ersten sind sicher von ihm selbst. Sollte er mit dem dritten gerade die Arbeit eines anderen anzuführen beabsichtigt haben? Doch wohl kaum. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht für Gerstenbergs Anwartschaft auch auf den neunten Brief.

Man muß sich allerdings immer vor Augen halten, daß Gerstenberg doch jedenfalls der Generalredaktor des Ganzen war. Es

liegt daher die Möglichkeit vor, daß er die Beiträge seiner Mitarbeiter beschnitt, mit eigenen Zusätzen versah oder sonstwie veränderte. Sicherlich haben seine Anschauungen die ihren auch mittelbar beeinflußt. In dem vorliegenden Fall kann ihm zwar höchstens das Tatsächliche von einem anderen, vielleicht von Kleen, mitgeteilt worden sein.

Kleen muß der Verfasser des im Neudruck ausgelassenen sechsten Briefes sein. Für die noch nicht genannten kommt er als Autor nicht in Betracht. So bleibt nur dieser übrig, der von der in London 1754 gegründeten „Société pour l'encouragement des Arts, des Manufactures et du Commerce" berichtet. Die französische Bezeichnung erklärt sich daraus, daß dem Korrespondenten der Bericht über diese Gesellschaft nur in einer französischen Übertragung zur Hand war. Der Brief ist ein offensichtliches Füllsel (vgl. übrigens auch Neue Hamburgische Zeitung 1767, 27. Stück, nicht bei Fischer). Gerstenberg hat ihn vielleicht nur aufgenommen, um den Freund in seinem Journal wenigstens vertreten zu sehen. Kleens Beiträge zum „Hypochondristen" beweisen, daß er imstande war, Unterhaltenderes zu liefern. Die Berufsgeschäfte und wahrscheinlich auch Krankheit mögen ihn davon abgehalten haben.

Der Etatsrat Fleischer hat ebenfalls nur Anspruch auf die Verfasserschaft eines einzigen Briefes, des zehnten, von dem sich im Neudruck nur der Anfang findet. Die Besprechung von Brünnichs Ornithologia, die Fleischer ins Dänische übertrug, weist ihm diesen Brief zu. Er würdigt noch andere naturwissenschaftliche Schriften, ist indessen im übrigen literarisch ganz bedeutungslos. Auch Fleischer, der eben mit der Soroer Sammlung beschäftigt war, kam wohl nur einer Freundesaufforderung Gerstenbergs nach.

Die noch übrigen vier Briefe möchte ich sämtlich Funk zuweisen. Der siebente, der sich mit Gottsched befaßt, ist in Funks Schriften wieder abgedruckt. Der erste, der Abbts Buch „Vom Verdienst" anzeigt, wurde ihm von Weilen zugeschrieben, weil er dieselbe Ortsbezeichnung trägt, wie der siebente, das Städtchen Freiberg, wo Funk seine Jugend verlebte. Daß Weilen recht hatte, beweist auch ein Brief Carl Friedrich Cramers, in dem Funk als Autor namentlich angeführt wird[9]. Den 25. und 26. Brief möchte ich ebenfalls Funk ohne Bedenken zuschreiben. Die Auszüge, die hier

von der Soroer Sammlung gegeben werden, sind nämlich, was Weilen nicht wußte, Übersetzungen aus der dänischen Vorrede Gerstenbergs[10]. Da Kleen und Fleischer an der Soroer Sammlung beteiligt waren, so kommt für die Abfassung der Briefe, welche jene außerordentlich hochschätzen und preisen, nur Funk in Betracht. Dafür spricht auch ferner, daß Funk Johann Heinrich Schlegels Abhandlung über die Vorteile und Mängel der dänischen Sprache, der auch die Soroer Sammlung ihre Aufmerksamkeit schenkte, was Funk im Literaturbrief nachdrücklich hervorhebt, schon 1764 ins Deutsche übersetzt hatte.

Was die Literaturbriefe angeht, so spielt in ihnen neben Gerstenberg also nur Funk eine gewisse Rolle. Er hat sich seine literarischen Sporen im „Nordischen Aufseher" verdient. Sein Stil ist demgemäß gebildet an den Beiträgen Johann Andreas Cramers und dann und wann auch an denen Klopstocks. Von dem Ton des „Nordischen Aufsehers" gilt im großen und ganzen, was Lessing im sechsten Teil seiner Literaturbriefe gegen Basedow erinnerte[11]. Schriftstellerischen Reiz haben Funks Aufsätze daher nicht. Etwas lebhafter wird seine Vortragsweise in der Anzeige des Abbtschen Buches. Von der inneren Glut, die dessen Schrift „Vom Verdienst" erfüllt, ist ein schwacher Abglanz auch auf seine Rezension gefallen. Mußten doch ihm, dem eine edle und tugendhafte Tat schöner schien, als alle Werke der Kunst, die der menschliche Geist hervorbringen kann[12], die männlichen und körnigten Ausführungen Thomas Abbts ganz besonders zusagen! Daher meint er auch gleich zu Anfang, die Schrift sei wegen ihres vortrefflichen Inhalts mehr zu loben, als wegen der „originalen Schreibart" des Verfassers. Wir werden ihm darin wahrlich nicht recht geben. Abbts Schrift ist vielmehr gerade wegen seiner stark impressionistischen, die Kritik der Stürmer und Dränger vorwegnehmenden, Form bemerkenswert und dadurch zweifellos dem jungen Herder willkommenes Vorbild geworden. Ein Jahr vor dem Erscheinen der Schleswigschen Briefe hatte dieser in der „Königsbergischen Gelehrten und Politischen Zeitung" den Stil des Mathematikprofessors enthusiastisch bewundert, aber nicht ohne kleine Einschränkungen zu machen[13]: „Sein Stil ist neu, Bildervoll, munter, oft zu gewagt, hier zu verschlungen und dort zu abgebrochen. Er ist im Feuer der Einbildungskraft hingeworfen, und eben dasselbe

Gefühl, damit der Schriftsteller seine Materie empfand, glüht auch den Leser an ..." Wortwörtlich gibt diese ästhetische Interpretation auch das innerste Wesen der späteren großen Aufsätze Herders wieder. In seiner Würdigung Abbts begegnet sich dieser mit Gerstenberg. Denn wenn die Funksche Rezension gegen Ende behauptet, daß, abgesehen von einigen kleinen Sprachunrichtigkeiten — da schaut der Zopf des Rationalismus noch ein tüchtiges Stück hervor! — Abbt der deutschen Sprache so sehr Meister sei, wie nur sehr wenige Prosaschriftsteller, wenn sie wünscht, daß die Abhandlung vom Verdienst eines von den Werken sei, die nicht eher, als mit unserer Sprache zugleich, untergehen werden, so steht diese Anschauung einigermaßen im Widerspruch mit der zu Beginn geäußerten Ansicht und wird daher, wenigstens dem Gehalte nach, nicht Funk, sondern Gerstenberg zuzuschreiben sein.

An Herder darf man nicht denken, wenn man im 7. Brief Funks Ansichten über die Sprache vernimmt. Interessant ist, daß er für die Nützlichkeit von Gottscheds Probe eines deutschen grammatischen Wörterbuchs eintritt. Gerstenberg ließ das Lob zu, das dem einstigen Machthaber hier gespendet wird, und beweist dadurch seine Unparteilichkeit. Auf irgendwelche Schuldogmen war er nicht eingeschworen. Klopstocks auch von den Berliner literarischen Kreisen geteilter Wunsch nach einer Hauptstadt, die in ästhetischen Dingen und besonders in Sachen der Sprache tonangebend wäre, pflichtet Funk nicht bei, obgleich er sich sonst gerade hier von „unserem größten Dichter" beeinflußt zeigt. Möglich, daß Hamanns Verehrung für das Provinzielle auf ihn eingewirkt hat. Der Geist des Magus ist auch sonst in diesem Brief gelegentlich zu spüren, wenn auch in ganz äußerlicher Weise. An Herders geniale und künstlerische Auffassung der Sprache mahnt noch gar nichts in diesen kühlen und pedantischen Forderungen Funks, die eher ein „Aufseher" geschrieben zu haben scheint, der seine Pflicht erfüllt, weil er einmal angestellt ist, als ein Mann, der an der ästhetischen Erziehung seines Volkes leidenschaftlichen Anteil nimmt und erwecken will.

Der Schluß der ersten Sammlung der Briefe kündigte den Lesern an, daß der Vorrat von Beiträgen unerschöpflich sei und daß deshalb jährlich vier Sammlungen herauskommen sollten. Das war allzu kühn versprochen. Denn mit der dritten Sammlung

stellten die Schleswigschen Briefe ihr Erscheinen vorläufig ein. Mangel an Stoff und Streitigkeiten mit dem Verleger Hansen waren wohl weniger Grund als Gerstenbergs nachlassendes Interesse für das mit so vieler Liebe und geschäftigem Eifer begonnene Werk. Der Mangel an Beharrlichkeit und Energie sollten sich in der Folge immer verhängnisvoller erweisen. Allerdings muß beachtet werden, daß er im Jahre 1768 den „Ugolino" schrieb. In dem Zank mit Hansen war das Recht auf Seiten des Verlegers[14]. Gerstenberg hatte ihm einfach lakonisch mitgeteilt, daß kein weiterer Band der Briefe veröffentlicht werden würde. Darüber war der Mann natürlich empört. Um so mehr, als der Absatz bisher gering gewesen und er sich zukünftigen Erfolg erst von dem „unerschöpflichen" Vorrat versprochen, den Gerstenberg zu besitzen vorgegeben hatte. Der Plan zur Fortsetzung der Briefe ging nicht von Gerstenberg aus, sondern von dem Hamburger Verleger Bode[15]. Schon Ende 1768 fragt dieser, und zwar recht dringend und drängend, bei Gerstenberg an, unter welchen Bedingungen er an einer Fortsetzung teilnehmen würde. Wenn die geschäftlichen Fragen mit Hansen erledigt seien, könne der Druck gleich nach Ostern 1769 beginnen. Bode will, wie es Gerstenberg einst versprochen hatte, vier Stücke im Jahr erscheinen lassen. Im ganzen wünscht er größere Mannigfaltigkeit und Bevorzugung der deutschen vor der ausländischen Literatur und verlangt vor allem, daß mehr die „Berichtigung" des Geschmacks und des Urteils der nicht gelehrten Leser berücksichtigt werde. Also war ein stark verwässertes, populäres Organ beabsichtigt, dem übrigens die wirklich erschienenen Beiträge nicht entsprechen. Als Mitarbeiter schlug Bode vor den ehemaligen Herausgeber des „Hypochondristen", Jacob Friedrich Schmidt, Schlegel in Kopenhagen, Dusch, Funk und seltsamerweise Sonnenfels. Alles Männer, die noch im wesentlichen in der alten Zeit wurzeln oder doch mit ihren neuartigen Anschauungen völlig auf den Schultern Gerstenbergs stehen. Also keine Originalschriftsteller! Denn Joseph von Sonnenfels hatte mit seinen eben erschienenen „Briefen über die wienerische Schaubühne" wohl Bedeutung für Österreich, in Deutschland war aber die Entwicklung über ihn, der in der Hauptsache Gottschedische Ideale verfocht, vielleicht verfechten mußte, schon längst hinweggegangen. Die flotte, oberflächliche Schreibart

wird Bode angezogen haben: durch sie hoffte er auf ein breites Publikum zu wirken. Im Mai 1769 ist er mit Hansen im Reinen: die noch übrigen Exemplare der ersten Sammlungen sind für ein Geringes in seinen Besitz übergegangen. Im April 1770 hat Boie von Funk gehört[16], „daß die Schleswigschen Briefe fortgesetzt werden sollen" und bald darauf erschien denn auch in Hamburg und Bremen bei dem mit Bode verbundenen J. H. Cramer: „Über Merkwürdigkeiten der Literatur. Der Fortsetzung erstes Stück."

Außer Gerstenberg und Funk ist keiner der von Bode genannten Männer beteiligt. Ob man überhaupt mit einer Anfrage an sie herangetretn ist, wissen wir nicht. Mit denen unter ihnen, die in Kopenhagen lebten, wird Gerstenberg persönlich verhandelt haben. Vielleicht lehnten sie ab, vielleicht hat Gerstenberg die Sache nicht energisch genug betrieben. Carl Friedrich Cramer wird aufgefordert, Gedichte zu liefern. Ob er das nicht tat, oder ob sie von Gerstenberg nicht angenommen wurden, wissen wir nicht[17]. Ob etwa Dusch der Rezensent von Michaelis und der Verfasser der Abhandlung: „Warum behält und verbessert der Übersetzer der Bibel nicht Luthern?" ist[17a]? Bode schreibt nämlich an Gerstenberg, Dusch habe ihm zehn Druckbogen für die Briefe versprochen. Allein Duschs übrige Veröffentlichungen machen seine Autorschaft sehr unwahrscheinlich. Weilen enthält sich jeder Vermutung. Hering denkt an Carl Friedrich Cramer. Mir ist das wahrscheinlichste, daß Funk der Verfasser dieses Briefes ist. Er macht Exzerpte aus Michaelis (Schriften II, 312) und mußte nach seinen Studien überhaupt mit dem ganzen Stoff vertraut sein. Die Vorrede sowie die Betrachtungen „Von der Schreibart des brittischen Ramblers", Johnson, und der Aufsatz über die schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts sind von Gerstenberg. Diesen hat er in seine Schriften aufgenommen, jene sind zum Teil handschriftlich im Münchner Nachlaß erhalten. Gedanken „Vom Sylbenmaaße" hat Klopstock beigesteuert, die Übersetzung einer Pindarischen Ode wurde von Schönborn angefertigt, den Gerstenberg in Kopenhagen kennen lernte.

Bode hatte mit Gerstenberg ebensowenig Glück wie Hansen; umsonst sein Klagen, daß er durch den Handel mit Hansen und auch sonst ansehnliche Ausgaben gehabt, die ohne Fortsetzung ver-

loren seien. Umsonst, daß der brave Claudius Gerstenberg auffordert, darauf zu denken, wie dem Verleger geholfen werde. Eine weitere Fortsetzung der Briefe erschien nicht mehr. Die 2. Auflage des „Hypochondristen" und die zahlreichen Rezensionen, die Gerstenberg für die Hamburgische Neue Zeitung lieferte, mögen mit daran Schuld gewesen sein. Der Hauptgrund aber war: er hatte endgültig die Lust an dem Journal verloren. Zwar notierte er sich noch eine Reihe zu behandelnder Themen, die hauptsächlich Drama und Tragödie betreffen, aber ausgeführt hat er davon nichts mehr. Der Mangel an Entschluß- und Tatkraft macht sich von jetzt an immer fühlbarer. Eines Umstandes wegen verdienen die Literaturbriefe indessen noch einmal mit besonderem Nachdruck genannt zu werden. Um dieselbe Zeit, da Bode mit Gerstenberg wegen der Fortsetzung unterhandelte, blickte von einem Schiff vor Kopenhagen ein Mann sehnsüchtigen Herzens nach der Stadt, der in Riga dem Amte, den Menschen und sich selbst entflohen war, um sich auf dem Ozean, wenn auch nicht für immer, wiederzufinden. Der Geist Klopstocks war nicht mächtig genug: der Mann betrat das dänische Land nicht[17b]. Wie gern aber hätte er den deutschen Kreis in der Hauptstadt des Landes kennen gelernt! Wie gern vor allem Gerstenberg aufgesucht, „mit ihm die Barden und Skalder zu singen, ihn über seine Liebe und Tändeleien im Hypochondristen und wo es sey, zu umarmen, die Briefe über die Merkwürdigkeiten usw. mit ihm zu lesen, von Hamann, Störze, Klotz usw. zu sprechen, und Funken zu schlagen, zu einem neuen Geist der Litteratur, der vom Dänischen Ende Deutschlands anfange und das Land erquicke." Persönlich haben sich Herder — denn er war es, der so in seinem Reisejournal schrieb[18] — und Gerstenberg nicht kennen gelernt. Wäre es geschehen, wer weiß, ob sich diese beiden Naturen, die einander so ähnlich waren, gefunden hätten! Aber seiner Verehrung für Gerstenberg wollte Herder öffentlichen Ausdruck verleihen. Und er hätte das fast in Gerstenbergs Literaturbriefen selbst getan[19]. Denn am 20. Juli 1771 schreibt Bode an Herder: „Haben Sie schon ..... die Fortsetzung Über Merkwürdigkeiten der Litteratur gesehen? Das Stück nämlich, worin was von Ihnen stehen könnte. Wollen Sie nicht, wie Sie so gütig versprochen haben, zur Fortsetzung Beitrag geben?" und schon am 17. September desselben Jahres dankt er

ihm für den Auszug „aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker.“ Weder dieser Aufsatz noch der über Shakespeare erschienen in den Schleswigschen Briefen. Bode gab vielmehr beide in veränderter Gestalt unter dem Gesamttitel „Von deutscher Art und Kunst“ erst 1773 heraus. Beide aber sind ursprünglich als Sendschreiben an Gerstenberg gedacht[19a]. Durch Gerstenberg ist Herder zu seiner berühmten Apologie Shakespeares angeregt worden. Und wenn wir in ihr das eigentliche Manifest der neueren Generation und den Beginn der neuen Zeit sehen wollen, was doch wohl erlaubt ist, so hat sich die Sehnsucht Johann Gottfrieds doch noch erfüllt: vom dänischen Ende Deutschlands ging in der Tat ein neuer Geist aus, der die Literatur erquickend befruchtete.

Legen schon die Schleswigschen Briefe in allen ihren Teilen Zeugnis ab von der weitverzweigten und tiefgründigen Belesenheit Gerstenbergs, so erscheinen seine Kenntnisse und Lesefähigkeit geradezu erstaunlich, wenn wir ihn als Rezensenten der „Hamburgischen Neuen Zeitung“ bei der Arbeit sehen. Seine Rezensionen hat Ottokar Fischer gesammelt und herausgegeben[20]. Gegen die Art der Sammlung und die Gründe, die Fischer für die Zuweisung der einzelnen Anzeigen an Gerstenberg namhaft macht, ist mehrfach Widerspruch erhoben worden. Wie mir scheint, durchaus mit Unrecht. Zwar ist es richtig, daß eine Stiluntersuchung nicht immer zum Ziel führt, zum mindesten anfechtbar bleibt, solange nicht tatsächliche Angaben zur Unterstützung des auf philologisch-ästhetischem Wege gefundenen herangezogen werden können[21]. Aber Fischer baut durchaus nicht nur auf stilistischen Übereinstimmungen, er zieht auch in erheblichem Umfang gedankliche und literarische Zusammenhänge herbei. Vor allem aber haben jene Rezensenten keine Ahnung von den Eigenheiten und dem innersten Wesen des Gerstenbergischen Stils. Denn sie hätten sonst sofort merken müssen, daß sich Fischer in ganz hervorragender Weise in Gerstenbergs Sprachgestaltung hineingelebt hat. Manche der von Fischer angeführten Parallelen sind Wendungen und Ausdrucksmittel der Zeit. Gewiß! Aber die Weise ihrer Anwendung ist eben Gerstenbergisch. So scheint mir Fischers stilistischer Kommentar in Verbindung mit dem von ihm beigebrachten geistesgeschichtlichen Material die Berechtigung erwiesen

zu haben, die abgedruckten 105 Rezensionen Gerstenberg wirklich zuzuschreiben. Von weiteren nicht stichhaltigen Einwürfen will ich hier nur einen abtun. Man hat Fischer vorgeworfen, daß er den ganzen übrigen Mitarbeiterkreis der Hamburgischen Neuen Zeitung außer Acht gelassen habe. Auch diese Behauptung konnte nur Unkenntnis hervorbringen. Denn dieser Mitarbeiterkreis ist, wenigstens was die für Gerstenberg in Betracht kommenden Jahrgänge 1767—1771 angeht, überhaupt nicht vorhanden. Mitarbeiter an dem literarischen Teil waren neben Gerstenberg nur: der Leiter Ebeling, Professor Büsch, von dem wir noch hören werden, ein gewisser Bülow in Zerbst und der Lizentiat Christian Ludwig Willebrand, der mit Clwd zeichnet[22]. Daß diese an sich tüchtigen Männer, die meist wissenschaftliche Aufsätze beisteuerten, als Verfasser der Rezensionen nicht in Frage kommen, bedarf keiner umständlichen Erörterung. Die wenigen Beiträge von Matthias Claudius sind bekannt. Bliebe also nur Lessing. Sieben seiner „antiquarischen Briefe" und einige Epigramme sind in der „Hamburgischen Neuen Zeitung" erschienen. Mehr aber nicht[23]. Lessings Stil ist nicht zu verkennen. Er kann keine der Rezensionen geschrieben haben. Es ist mir schlechterdings unverständlich, wie Redlich ihm die Anzeige über Riedel zusprechen konnte. Daß Gerstenberg einer der Hauptmitarbeiter war, steht fest. Der Legationsrat Leisching, der Begründer der Zeitung, wollte ihn 1768 sogar von Kopenhagen nach Hamburg ziehen. Ein ganz gewiß nicht leichtwiegendes äußeres Zeichen für die Rolle, die Gerstenberg damals im Betriebe der Zeitung spielte! In seiner eigenen Korrespondenz, sowie in der zahlreicher anderer, die damals mitten im literarischen Leben standen, wird dieser Rolle wiederholt gedacht. Wenn ihm nun auf Grund inhaltlicher und stilistischer Gründe und durch Vergleich mit seinen übrigen Schriften sowie mit den Rezensionen, die ihm durch äußere Belege sicher angehören, noch eine weitere große Anzahl zugeschrieben werden kann, was braucht es dann noch eines Hinblicks auf einen Mitarbeiterkreis, den — es gar nicht gibt. Denn daß die Rezensionen, die nach Abzug der Gerstenbergischen übrig bleiben und aus denen man vielleicht auf ästhetisch durchgebildete, vom Geist der neuen Zeit berührte Literatoren hätte schließen können, von solchen wirklich verfaßt sind, ist ausgeschlossen. Dazu

sind sie, formal wie inhaltlich, entweder viel zu armselig oder von rein fachlichem Interesse. Eine Ausnahme macht höchstens der Rezensent A, dessen Stil jedoch ganz verschieden ist von dem Gerstenbergs. Es bleibt also bei Fischers Resultaten. Um so mehr, als auch der Verleger Leisching ausdrücklich hervorhebt (Redlich S. 17, Anm. 3), daß sich der Absatz der Hamburgischen Neuen Zeitung seit Gerstenbergs Mitarbeiterschaft vermehrt habe[23a]. Es fragt sich nur, ob nicht vielleicht noch mehr Rezensionen auf Gerstenbergs Konto zu setzen sind. Wo nur referiert wird, kommt seine Autorschaft nicht in Frage. Mit bloßen Inhaltsangaben begnügt er sich nie. Von einer gleich zu erwähnenden, in der Materie begründeten Ausnahme abgesehen. Aber auch sonst liegen entweder die Themen der besprochenen Schriften zu weit ab vom literarischen Gebiet oder der Stil der Anzeige schließt die Verfasserschaft Gerstenbergs aus. Fischer hat daher das Ausmaß der Gerstenbergischen Teilhaberschaft vortrefflich bestimmt. Nur hat er Redlichs Publikation nicht gekannt, auf Grund deren wir Gerstenberg noch einige wenige Anzeigen zuschreiben dürfen. Da Claudius im August 1768 an Gerstenberg einige Bände der Monthly und critical Review sendet, über deren Inhalt die Hamburgische Neue Zeitung in regelmäßigen Abständen berichtet, so wird Gerstenberg auch der Verfasser wenigstens einiger dieser Referate sein. Sicher ist er der Autor der anderen von Claudius namhaft gemachten Bücher (Redlich S. 12 f.) Auch aus inneren Gründen. Wegen seines Interesses für Kinderpädagogik der des 185. Stückes 1768, der Anzeige des Auszuges aus der alten Geschichte, zur Unterweisung der Kinder. Außerdem hatte er andere Werke der Frau Le Prince de Beaumont, die diese Schrift verfaßte, schon vorher besprochen. Nach Stil und Tonfall ist das folgende Stück desselben Jahrgangs von ihm, das sich mit Franz Wagners Übersetzung von Curtius Rufus' Lebensbeschreibung Alexanders des Großen beschäftigt. Ferner das 187. Stück, die Anzeige des dritten Teils von Hambergers gelehrtem Deutschland, wegen seines Ausfalles gegen das Publikum. Ob Gerstenberg auch Stück 176—178 zuzusprechen sind, ist unwichtig. Denn es handelt sich nur um Referate. Vielleicht hat er das Übersandte gleich an einen anderen weitergegeben, der sich die Sache dann sehr bequem machte. Möglich ferner, daß er auch die Gleimsche Versi-

fikation von Klopstocks „Tod Adams" im 8. Stück des Jahrgangs 1767 angezeigt hat. Das Lob Gleims, das sich mit dem Klopstocks verbindet, mag dafür sprechen. Diese Rezension trägt, zum Unterschied von den übrigen vier, die Gerstenberg für diesen Jahrgang lieferte, keine Chiffre. Auch in den Jahrgängen 1768—1770 braucht er nur selten, dann aber verschiedene Chiffren, während die drei Beiträge zum Jahrgang 1771 die Bezeichnung R tragen. Daß die Verschiedenheit der Chiffren gegen Fischers Ergebnisse und Methode spräche, muß ich ebenfalls zurückweisen. Wer je nach Artikeln fahndete, die irgend ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts für die großen Rezensiranstalten lieferte, der weiß, daß gleiche Chiffren noch nicht für denselben Autor, ungleiche noch nicht für verschiedene Verfasser sprechen und daß ein und derselbe Kritiker einmal eine Chiffre wählen, das andere Mal davon absehen kann. Wir haben das ja schon bei Gerstenbergs Beiträgen zu der Weiße'schen Bibliothek und bei der Soroer Sammlung gesehen.

Die Aufsätze Gerstenbergs für die „Hamburgische Neue Zeitung" haben es mit den verschiedenartigsten Gegenständen zu tun. Im Gegensatz zu den Literaturbriefen, mit denen aber die Rezensionen gelegentlich die Neigung Gerstenbergs teilen, sich dem besprochenen Autor im Ausdruck anzupassen[24], gilt sein Interesse namentlich deutschen Werken. Nicht nur, weil die Rezensentenpflicht dies vorschrieb. Er hatte jedenfalls eine gewisse Selbständigkeit in der Auswahl der zu besprechenden Schriften. Es mußte ihm jetzt vor allem darum zu tun sein, die Erkenntnisse, die ihm an Shakespeare und der englischen Literatur überhaupt aufgegangen waren, für die Beurteilung einheimischen Schrifttums fruchtbar zu machen. Die Schleswigschen Briefe sind historisch bedeutsamer; sie erscheinen eben um ein Weniges früher als die Hamburger Rezensionen. Aber es wird nicht zu verkennen sein, daß diese in manchen Partien über jene hinausgehen: sie sind aus einer einheitlicheren und fester eingewurzelten Gesamtanschauung herausgeschrieben und darum ein neuer Beweis dafür, in welch segensreicher Entwicklung sich Gerstenberg gegen Ende des siebenten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts noch befand. Wie bald und wie plötzlich sollte sich das ändern!

Das Jahr 1771 bezeichnet in höherem Sinne das Ende von Gerstenbergs schriftstellerischer Laufbahn. Die zweite Auflage des „Hypochondristen" wie die wenigen Rezensionen dieses Jahres

zeigen schon eine sinkende Kraft. Fischer hat guten Grund, die Anzeige von Moisys „Spielen der kleinen Thalia", die am 23. Februar 1771 erschien, als letzten Beitrag anzusetzen, den Gerstenberg zu der Hamburgischen Zeitung beisteuerte. Über diese Zeit hinaus war er keinesfalls Mitarbeiter. Das geht auch hervor aus einem Brief Boiens an ihn vom 5. Juli 1771[25], wo auf den Rückgang des Journals hingewiesen wird. Das hätte Boie nie und nimmer getan, wäre Gerstenberg noch beteiligt gewesen. Der Rücktritt des bisherigen Leiters der Zeitung wird kaum auf Gerstenbergs Entschluß eingewirkt haben. Es ist nichts davon bekannt, daß er mit Johann Wilhelm Dumpf in freundschaftlichen oder auch nur näheren Beziehungen gestanden hätte. Aber in seinen äußeren Verhältnissen hatte sich, schnell und brutal, wie das Leben zu handeln pflegt, ein einschneidender Umschwung vollzogen. Das Ereignis, das so verhängnisvoll in sein sich so reich entfaltendes Leben eingriff, war der Tod des von seinem Volke überaus geliebten Königs Friedrich V. am 14. Januar 1766[26]. Gerstenberg schreibt darüber an den Nachfolger Friedrichs: „Es war durch eine Art von Fatalität geschehen, daß ich unter gewissen Veränderungen, die im Jahre 1766 das Militärdepartement betrafen, von einem für mich ausgesetzten Gehalt von 700 Rthl. auf ein Wartegeld von 150 R. und eben dadurch, bey meiner kurz vorher mit besseren Aussichten erfolgten Verheirathung, in die unglückselige Lage gesetzt ward, achtzehn Jahre aus der Blüte meines Lebens in einem beständigen Mangel einer zureichenden Subsistenz, unter dem mit jedem Jahr vergrößerten Druck meiner Schulden, und unter den ängstlichen Besorgnissen für die Zukunft, so gut als verloren zu geben." Die Veränderungen im Militäretat betrafen den Abgang seines Gönners Grafen St. Germain. Dieser aber erhielt seinen Abschied erst im Jahre 1768[27]. Das ist wichtig. Im Jahre 1767 waren Gerstenbergs Hauptwerke vollendet, die Schleswigschen Briefe sowohl wie der „Ugolino", der 1768 zu Hamburg und Bremen bei Cramer erschien. Daraus erhärtet einmal, daß der Wechsel in der Militärverwaltung von empfindlichster Bedeutung für ihn geworden ist, empfindlicher, als man bisher angenommen hatte. Denn außer der „Minona", deren absoluter und historischer Wert sich in keiner Weise mit dem der früheren Werke vergleichen läßt, hat Gerstenberg nach jenem Ereignis nichts mehr geschrieben, was

ihm in der Geschichte des deutschen Geistes einen ehrenvollen Platz einräumen könnte. Zweitens ist nunmehr jener immer wiederkehrenden merkwürdigen Behauptung der Boden entzogen, daß Gerstenberg das Hungerstück im Hinblick auf sein eigenes Elend geschrieben habe. Im Jahre 1767 ging es ihm im Gegenteil noch vorzüglich. Er war inzwischen zum Second-Capitaine befördert und bald darauf zum Rittmeister im Stabe des abgegangenen Capitains v. Krugs in der Eskadron des Barons von Rantzau in Kiöge ernannt worden, beim Regimente Eichstedts. Erschienen ist er da wohl niemals, vielmehr wurde er dem Generalleutnant v. Gähler zur Beschäftigung attachiert[28]. Dies war sicher nur ein Vorwand, Gerstenberg Gelegenheit zu geben, seine ganze Zeit kritischen und dichterischen Arbeiten zu widmen. Erst 1768, als St. Germain, der sich wegen neuer Einrichtungen und seiner strengen Disziplin unbeliebt gemacht hatte, gestürzt war, brach auch das Unheil über ihn herein. Die Aussicht auf den Referentenposten für die Holsteinischen Militärangelegenheiten wurde ihm genommen. Die Schulden, die er in der Hoffnung auf diese Stellung gemacht hatte, konnte er niemals tilgen. Dagegen ermöglichte ihm der Staatsminister Graf Hartwig von Bernstorff den Eintritt in den Zivildienst, wahrscheinlich auf Drängen seines Neffen Andreas Petrus[28a]. Er war zunächst Mitglied der deutschen Kanzlei, nahm regelmäßig an den Sitzungen teil und durchlief dann mehrere Zivildepartements. Zu Beginn des Jahres 1771, als die Mitarbeit an der Hamburgischen Neuen Zeitung aufhört, reicht er sein Abschiedsgesuch als Rittmeister ein[29]. Der Posten, den er in der Verwaltung bekleidete, muß nicht ohne Einfluß gewesen sein. Wir ersehen das aus den vielen Gesuchen um Unterstützung und Beförderung, die an ihn gelangen. Er, dessen Leben die letzten fünfzig Jahre ein immerwährendes Ansuchen um Hilfe mannigfacher Art war, mag diese Ironie des Schicksals mit der müden Resignation des Weisen aufgenommen haben, in der er sich von jetzt an immer mehr gefiel, zu seinem eigenen Unglück nicht weniger als dem der Seinen!

Der Kreis, dem Gerstenberg in Kopenhagen angehörte, führt so recht eindringlich vor Augen, was ihm der Tod Friedrichs V. alles rauben mußte. Denn das war ja natürlich: die kleinlichen materiellen Sorgen, die ihn unablässlich quälten, erlaubten nicht

länger eine frohe selbstvergessene Hingabe an die Eindrücke und Anregungen, die eine gemütstiefe und geistig hochstehende Gesellschaft vermitteln kann. Und da Gerstenberg zu schwach war, um dieser Sorgen Herr zu werden, da er fühlte, wie seine bis dahin rege Schaffenskraft vor dem Ansturm von im Grunde jämmerlichen Kalamitäten zu schwinden begann, so mußte ihm jetzt der Verkehr mit begeisterungsfähigen und tatendurstigen Männern, der ihn ehemals erquickt, seine Phantasie befruchtet und seine Produktion fördernd beeinflußt hatte, zur bitteren Plage werden. Allerdings darf auch nicht übersehen werden, daß der deutsche Kreis mit dem Fortgang Klopstocks im Oktober 1770, dem sich Andreas Cramer anschloß, sein geistiges Haupt verloren hatte. Daß der Sturz Bernstorffs durch Struensee, der Gerstenbergs unglückliche Lage jedenfalls noch verschlimmerte, den literarischen Freundeskreis überhaupt stark lichtete. Kein Zweifel, daß diese Umstände dazu beitrugen, Gerstenbergs Gemüt zu bedrücken, so sehr ihm andrerseits der Umgang mit jenen Männern ein ständiger Vorwurf sein mußte.

„Sollte ich mir," schrieb Funk aus Kopenhagen an seine Eltern[30], „das vollkommenste Glück in dieser Sterblichkeit wünschen, das ich mir denken kann, so wäre es dieses: die dänische Regierung nach Sachsen zu versetzen, und selbst dann in Sachsen zu seyn." Zur selben Zeit, da Friedrich der Große die deutsche Muse von seinem Throne wies, hatte sich in Kopenhagen ein deutscher Dichter- und Gelehrtenkreis gebildet, der das größte Ansehen bei Hofe und dem hohen Adel genoß und daher den weitgehendsten Einfluß besaß[31]. Schon unter der Regierung des kunstfeindlichen Christian II. war Johann Elias Schlegel nach Kopenhagen gekommen. Er ist der eigentliche Begründer des deutschen Schrifttums in Kopenhagen geworden, vor allem durch seinen „Fremden", der zur beliebtesten Lektüre des Kopenhageners gehörte. Die literarische Verbindung mit Dänemark symbolisiert sich in seinen Lustspielen, welche wesentlich von Holbergs Werken beeinflußt wird. Schlegel starb im Geburtsjahr Goethes als hochangesehener Professor an der Ritterakademie zu Soroe, eine Stelle, die er durch die Vermittlung Holbergs erhalten hatte. Inzwischen war Friedrich V. auf den Thron gelangt. Ein Mann, von dem der Dichter des Messias sagte, er gehöre zu jenen Königen, die Nachahmer der

Gottheit sind. Friedrich V. war der Karl August Dänemarks. Zugunsten einer echten Religiosität schaffte er die Bigotterie ab, die unter Christian II. auf dem Lande gedrückt hatte. Wissenschaft und Kunst fanden eine Zufluchtsstätte am Throne des Herrschers, dessen Kunstsinn und Freigebigkeit so groß waren, daß auch das Ausland bewundernd auf ihn hinblickte. Die Theater, die unter der vorherigen Regierung geschlossen waren, wurden wieder aufgetan, ein heiterer Frohsinn wirkte belebend auf alle Tätigkeit und die Schranken, die zwischen Herrscher und Untertan aufgerichtet waren, suchte der menschenfreundliche Fürst nach Möglichkeit zu entfernen. In den Kopenhagener Berichten der „Hamburgischen Neuen Zeitung" ist häufig von den Theaterbesuchen Friedrichs die Rede. Vor allem suchte Friedrich bedeutende Gelehrte und Künstler an seinen Hof zu ziehen und in diesem Streben wurde er von seinen beiden ersten Ministern, den Grafen Johann Hartwig Bernstorff und Moltke, unterstützt, die beide deutschen Stammes waren. Sturz hat uns jenen in einem stilistisch glänzenden Essay apologetisch geschildert. Nach allem, was wir von Bernstorff wissen, läßt sich kaum sagen, daß er übertrieben hat. Die segensreiche Tätigkeit Friedrich V. erwies sich auch in dem für einen Monarchen wichtigsten Schritt: in der Wahl seiner Räte. Der größere große Friedrich nannte Bernstorff das Orakel von Dänemark. Alle Zweige der Verwaltung wurden unter seinem Ministerium gehoben. Bernstorff war der erste, der Anstalten traf, die Leibeigenschaft der Bauern aufzuheben. Er war ein Mann mit einer eisernen Arbeitskraft, vielseitigen Kenntnissen, von vollkommenster Lauterkeit des Charakters, sittlichem Ernst und tiefer Frömmigkeit. Eine ähnlich starke Persönlichkeit war sein Freund Moltke, der mit ihm zusammen den „schnellen Fortgang des Geschmacks" in Dänemark bewirkte. Sie erreichten dies, indem sie junge Talente und berühmte Männer in die Hauptstadt zogen und im freien Verkehr mit diesen fanden sie ihr edelstes Vergnügen. Im Winter in seinem Schloß, im Sommer in seinem Landhaus versammelte Bernstorff einen Kreis auserlesener Ritter vom Geist, die sich um ihn und seine Gattin, Charitas Emili von Buchwald, als den glänzenden Mittelpunkt scharten.

Zu diesem Kreis gehörte auch Gerstenberg, der wohl von Klopstock, welcher schon 1751 nach Kopenhagen berufen worden

war, dort eingeführt wurde. Bald konnte er sich der Freundschaft der ausgezeichnetsten Männer erfreuen[32]. Zu Johann Andreas Cramer, der schon 1753 Quedlinburg mit Kopenhagen vertauscht hatte, und der für Dänemark in bezug auf die Religion das wurde, was Klopstock in Hinsicht auf die Poesie, sah er wie zu einem Vater empor. Wie manchen helfenden Rat mag der charakterfeste, strenge aber gütige und verständnisvolle Hofprediger dem leidenschaftlichen und innerlich haltlosen Dichter des „Ugolino" gegeben haben! Zumal kaum ein Tag verging, an dem sie sich nicht sahen[32a]. Das Interesse für die Kindesseele und ihre Bedürfnisse, das Gerstenberg zeit seines Lebens auszeichnete, freilich, ohne daß er selbst die geringste praktisch-pädagogische Begabung besessen hätte, wird zu dem freundschaftlichen Verhältnis mit Basedow geführt haben, der, im selben Jahre wie Cramer, zum Nachfolger Elias Schlegels als Professor der Moral und der schönen Wissenschaften an der Ritterakademie zu Soroe ernannt worden war. Gerstenberg hielt ihn für einen der größten Pädagogen des Jahrhunderts und erbat auch noch später in Sachen der Erziehung seiner Söhne den Rat des Mannes[33], der mit ihm den Mangel an Beharrlichkeit teilte und dessen Natur der seinen überhaupt verwandt war. In der Mitte der sechziger Jahre weilte Basedow allerdings nicht mehr in Kopenhagen. Denn schon 1761 war er an die erste Bildungsstätte des jungen Gerstenberg, an das Gymnasium in Altona, gezogen worden. Unser Freund hatte ihn schon während seines ersten Aufenthaltes in der dänischen Hauptstadt kennen gelernt.

Neben dem trefflichen Funk gehörten zu dem Kreise um Bernstorff von Deutschen der Theologe Resewitz, Mitarbeiter an Nicolais Literaturbriefen, der, im Gegensatz zu Männern wie Gieseke, Ramler und Gellert, der Aufforderung des Ministers Folge gegeben hatte und seit 1767 als Prediger an der deutschen St. Petrikirche wirkte. Gleichzeitig hatte er eine Theologieprofessur an der Universität inne. Zusammen mit Balthasar Münter, dem geistlichen Liederdichter, führte er im Schul- und Armenwesen der Petrigemeinde so glänzende Reformen durch, daß ihm später die Leitung des gesamten Armenwesens von Kopenhagen übertragen wurde. Münter sowohl wie seine Tochter Friederike, nachmals als romantische Dichterin unter dem Namen Friederike Brun

bekannt, schlossen sich Gerstenberg freundschaftlich an und blieben ihm auch in späterer Zeit verbunden, während die Beziehungen zu Resewitz, von Anfang an vielleicht nur oberflächlich, die Kopenhagener Zeit nicht überdauert zu haben scheinen. Auch die Beziehungen Gerstenbergs zu Helferich Peter Sturz vermögen wir nicht recht zu übersehen. Er war Bernstorffs Privatsekretär[34] und derjenige, der Klopstock am nächsten stand. Sehr wohl möglich, daß der empfindsame und auf seine Freunde, wie Hebbel, eifersüchtige Gerstenberg in ihm einen Rivalen sah, zumal Sturz neben ihm und Klopstock zweifellos der begabteste Kopf und jedenfalls einer der glänzendsten Stilisten des 18. Jahrhunderts überhaupt war. Intimer gestaltete sich Gerstenbergs Verhältnis zu dem so ungleichen Freundespaar Schönborn und Claudius. Schönborn, „der ein Gesicht wie Eichenrinde und ein Herz wie Blumenduft" hatte, war seinem geliebten Matthias bald nach Kopenhagen gefolgt und schnell der Bernstorffschen Familie näher getreten. Als er später als Consularsekretär nach Algier ging, verkehrte er auf der Reise dahin in Göttingen mit den Hainbündlern und wird von Voß ein „großes Genie" genannt[35]. Das war er nun keineswegs. Aber jedenfalls einer von denen, welche die neue Zeit aus der Taufe hoben, ein scharfer kritischer Geist, lässig, aber mit nimmer rastendem Wahrheitsdrang, dem in günstiger Stunde auch zarte Weisen zur Verfügung standen. Das zeigen seine Beiträge zum Musenalmanach und zum Wandsbecker Boten. Hätte Gerstenberg die Schleswigschen Briefe nicht einschlafen lassen, so würde er an Schönborn einen Mitarbeiter besessen haben, der gewichtigeres hätte liefern können, als die Übersetzung der Pindarischen Ode. Gerstenberg und Schönborn waren beides Menschen, die nach innen lebten. Zu ihnen gesellte sich als dritter im Bunde Matthias Claudius. Geistig weniger bedeutend als die beiden anderen, aber aufgeschlossener, flüssiger, weniger scharfkantig, daher, trotz aller Reinheit des Wollens, sich mit dem Leben leichter abfindend und darum glücklicher. Der Vater von Matthias Claudius nennt Schönborn den „Jonathan" seines Sohnes. Dasselbe war dieser Gerstenberg[36]. 1764 hatte Matthias eine Stelle als Sekretär bei dem Grafen Holstein angetreten. Während seines einjährigen Aufenthalts in Kopenhagen wurde die Liebe zu Gerstenberg, den er ja schon in Jena kennen gelernt hatte,

immer größer und nahm fast schwärmerische Formen an. Auch Gerstenbergs Teilnahme an allen musikalischen Dingen hat Claudius, der selbst musikalisch war, geteilt. Als er in Hamburg ist, berichtet er ausführlich über die Persönlichkeit Emanuel Bachs, der damals Musikdirektor am Johanneum war und sich für Gerstenbergs Gedichte als Komponist interessierte. In literarischen Dingen unterwirft sich Claudius dem Urteil des etwas älteren Freundes, fordert diesen aber auch seinerseits auf, zu dichten. Merkwürdig genug verlangt er, der eben Gerstenbergs „Tändeleyen" nachgeahmt hatte, nunmehr von diesem, er solle ein Trauerspiel schreiben. 1768 ging Claudius als Mitarbeiter der „Hamburgischen Neuen Zeitung", deren Redakteur er später wurde, nach Hamburg. Wenn wir uns daran erinnern, daß sich gerade zu dieser Zeit Legationsrat Leisching bemühte, Gerstenberg für sein Unternehmen zu gewinnen, so ist wohl klar, daß dieser seinen Freund für den Posten empfohlen hatte. Überhaupt ist Gerstenberg rührend um Claudius bemüht, dessen Seelenadel ihn wie so viele andere bezauberte. Claudius vergalt dieses Wohlwollen mit einer bedingungslosen Ergebenheit, auch gegenüber Gerstenbergs Frau, und nennt den Gönner und Freund gerade in dem für diesen so verhängnisvollen Jahre 1771 eine anima coelestis. Das war gewiß Balsam auf die Wunden des vergrämten Mannes, wenn er auch wohl selbst gefühlt haben mag, daß Claudius von dem schönen Vorrecht des Freundes, den Freund in einem reineren Lichte zu schauen, als es der Wirklichkeit entspricht, allzu nachhaltigen Gebrauch gemacht hatte.

Neben dem berühmten Arzt Justus v. Berger, neben Oeder und dem Kupferstecher Johann Martin Preisler, dem letzten aus der berühmten Nürnberger Künstlerfamilie, traten allmählich auch drei jüngere Männer in dem deutschen Kreis hervor, die in Gerstenbergs späterem Leben eine bedeutsame Rolle spielen: das waren die beiden Grafen Friedrich Leopold und Christian Stolberg, die seit dem Tode ihres Vaters mit ihrer Mutter in Kopenhagen lebten, und vor allem der Sohn des Hofpredigers Cramer, Carl Friedrich, der sich in den Beweisen seiner Zuneigung als Gerstenbergs treuester und am längsten zu ihm haltender Freund erwies. Sein Einfluß auf ihn war allerdings nicht immer segensreich, wie sich später herausstellen wird. Möglich, daß

Gerstenberg auch den Home-Übersetzer Meinhard kennen lernte, der sich einige Zeit in Kopenhagen aufhielt.

Es versteht sich von selbst, daß Klopstock, schon damals unbestritten der erste deutsche Dichter, allen als der eigentliche Führer erschien. Gerstenberg hatte sich aus einem unreifen Tadler in einen fast fanatischen Verehrer seiner Dichtung und Persönlichkeit verwandelt. Und auch Klopstock war Gerstenberg zugetan und stets geneigt, Gerstenbergs Empfindlichkeit zu schonen[37]. Aus Klopstocks Briefen aber wird der aufmerksame Leser schon heraushören, was später bei so vielen Korrespondenten Gerstenbergs wiederkehrt: die Furcht, seine Schaffenskraft könne erschöpft sein, und die Mahnung, doch ja mit dem Arbeiten nicht nachzulassen. Nicht wenig wird die gemeinsame Liebe für die Musik dazu beigetragen haben, das Freundschaftsband zwischen den beiden Männern fester zu knüpfen. Gerstenberg sowohl wie seine Frau spielten vortrefflich Klavier. Frau Sophie verfügte außerdem über eine sanfte, schöne, melodienreiche, biegsame und ausdauernde Stimme. Auch Gerstenberg sang wohl dann und wann. In ihrer „Hütte" zu Lyngby, unweit Kopenhagen, in der Nähe von Bernstorffs Landgut, kam man häufig zusammen und lauschte dem musikalischen Vortrag der beiden hohen, wie es schien, noch in voller Blüte des Lebens und der Liebe stehenden Gestalten. Noch viele Jahre nachher wird Friederike Brun von Rührung erfüllt in dem Gedanken an diese beiden Menschen, wenn sie, immer „Priester im Tempel der Grazien", die Krone der zärtlichen Elegien Klopstocks, Selmar und Selma, sangen nach der herzinnigen Weise des Komponisten Neefe[38]. Unterstützt von Gerstenberg und Funk dichtete Klopstock zu bekannten Melodien neue Lieder oder veränderte wohl auch alte. Gewiß wird Gerstenberg auch nicht selten Klopstocks Begleiter gewesen sein, wenn dieser in aller Frühe den frommen Funk aufweckte, um eben vollendete Lieder spielen und singen zu hören[39]. Munterte Klopstock den Freund doch auch auf, seine eigenen Oden und Stücke aus dem Messias in Noten zu setzen. Proben davon sind nicht erhalten, wohl aber besitzen wir den von Gerstenberg einer Klavierphantasie von Philipp Emanuel Bach untergelegten Monolog des Sokrates, ehe er den Giftbecher trinkt und Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein"[40]. Und 1767 erschien die schon früher begonnene

Kantate „Ariadne auf Naxos“, komponiert von dem schon erwähnten, ebenfalls in Kopenhagen lebenden Komponisten Scheibe. Diese fast einzige Singkomposition Gerstenbergs gab 1771 ein anderer Sohn des großen Bach, J. C. F. Bach, der als Konzertmeister in Bückeburg wirkte, mit Veränderungen noch einmal heraus[41].

Wie völlig werden sich Klopstock und Gerstenberg gegeneinander aufgeschlossen haben bei den geselligen und burschikosen Vergnügungen, an denen, so lange der fromme Dichter des „Messias“ auf dänischem Boden weilte, niemals Mangel herrschte! Wie Klopstock, so war auch Gerstenberg ein kindlicher Zug eigen, eine unbefangene Freude, sich gehen zu lassen, ein Zug, der sich bei ihm mit einer gefährlichen Neigung zu bohrender Selbstbetrachtung einte. In dem erfrischenden Umgang mit dem angebeteten Dichter verlor sich diese Neigung gewiß zeitweise und es ist gar nicht unmöglich, daß er, nach Art so mancher müder Menschen, den Verkehr mit Klopstock und den anderen namhaft gemachten Männern bewußt als stärkendes Stahlbad benutzte. Dazu halfen nicht nur die nach echt deutscher Weise gemütlichen Abende im Hause Bernstorffs, wo der Minister den Schleier der Würde fallen ließ und Mensch unter Menschen war und wo man je nach Stimmung und Gesprächsthema lustig oder ernst, witzig oder ausgelassen, jedenfalls aber immer geistig rege war. Dazu verhalfen vor allem die gemeinsamen Ausflüge in die herrliche Umgebung Kopenhagens, die Sommers und Winters stattfanden und bei denen es oft sonderbar genug herging. Mit ihren ganzen Familien zogen die Freunde aufs Land und streiften durch einsame, unbewanderte Pfade, finstere schauervolle Gebüsche, unheimliche Dörfer, kein Hügel wurde umgangen, keine Aussicht ungenutzt gelassen, bis die wilde Schar, in der sich mancher gesetzte Mann in Amt und Würden befand, unter irgendeiner Eiche Rast machte. Ein neues Lebensgefühl, das Deutschland seit den Tagen der Renaissance verloren gegangen war, kam aufs neue in diesen Pionieren seiner Kultur, die im fremden Lande wirkten, lebhaft zum Durchbruch. Man lernte einsehen, daß Ernst und männliche Gesinnung, Heiterkeit und vorurteilsfreie Hingabe an den Augenblick nicht auszuschließen brauchen. Man war wild wie die Kinder und wild mit den Kindern. Denn die durften natürlich nicht fehlen!

Wie sie wollte man sein in den höchsten Momenten, die dem Menschen auf Erden beschieden sind, in den Momenten, da man sich selbst fühlte und genoß. Wie Klopstock überhaupt, so bereitete dieses Häuflein Deutscher in Dänemark einen Weg den Göttinger Hainbündlern und den jungen Genies. Es war eine Neueroberung der Natur und des Menschen. Man ritt, focht und schwamm und vor allem lief man Schlittschuh. Die Vorliebe Klopstocks für die Kunst Tialfs ist ja allgemein und längst bekannt. Auf einem solcher romantischen Ausflüge (das Wort steht hier nicht ohne Absicht) wird Gerstenberg auch im Walde, in der Nähe des Landgutes Sandholm am Sjelsø, das Johann Andreas Cramer gehörte, die Hünengräber gefunden haben, aus denen dann sein Skalde emporstieg.

Man darf die Anregungen, die der deutsche Kreis in Kopenhagen auf die deutsche Literatur ausübte, nicht unterschätzen. Der Messias, Ugolino, die Briefe über Shakespeare, diese wenigen Namen sagen schon genug: hier liegen die Anfänge der eigentlichen Sturm- und Drangbewegung (natürlich nicht ihre Wurzeln). Und wenn wir daran denken, wieviel Zufluß an geistigem und gemütlichem Material die einzelnen Glieder dieses Kreises gerade durch ihn empfingen, um es dann später, auf den verschiedensten Gebieten, für ihre eigenste Lebensbetätigung fruchtbar zu machen, so werden wir allerdings nicht zögern, dieses eigentümliche Zusammentreffen auf fremdem Boden für besonders glücklich zu halten, weil es die durch Gemeinsamkeit der ideellen Interessen verbundenen Geister um so fester und inniger aneinanderknüpfte, und wir werden gern bereit sein, die Männer zu segnen, die diesen Bund beschützten und beförderten.

Auch für die dänische Literatur und Kultur ist dieser Kreis von Bedeutung geworden. Hier gehen uns nur Gerstenbergs persönliche Beziehungen an. Er scheint den Verkehr mit den dänischen Patrioten, die der Aufklärung in ihrem Lande zum Siege verhalfen, sehr eifrig gepflegt zu haben. In den Vorreden zu der Soroer Sammlung hat er Dänemark mit Gedanken bekanntgemacht, die selbst für Deutschland neu waren. In Soroe wirkte Jens Schielderup Sneedorf, der erste klassische Stilist Dänemarks, wie er genannt wurde, der zwar schon 1764 im Alter von vierzig Jahren starb, aber gerade in der Zeit von 1761—63, wo er das

Wochenblatt „Den patriotiske Tilskuer" herausgab, mit Gerstenberg umging. Man braucht mit diesem „Zuschauer" nur ein wenig verkehrt zu haben, um zu bemerken, daß er von dem Geist der Aufklärung gespeist wird, wie er in Frankreich, Deutschland und England weiteste Kreise beeinflußt hatte. Es ist die Atmosphäre der „Moralischen Wochenschriften", viel verwässerter als der Spektator und kaum sehr weit über den „Nordischen Aufseher" hinausgehend, dessen eigentliche Fortsetzung der „Tilskuer" war[42]. Die Literatur und Probleme der Ästhetik spielen eine sehr bescheidene Rolle. Von der inneren Umwälzung, die sich gerade in jenen Jahren in Gerstenberg vollzog, von seiner Abkehr von der Aufklärung, ist hier auch nichts in einzelnen Beiträgen zu spüren. Trotzdem verlangte Gerstenberg eine deutsche Übersetzung, die auch nicht lange auf sich warten ließ. Im ganzen kam Sneedorfs Wochenschrift mehr dem Wunsche des alten Cramers und Klopstocks entgegen, die Moral zu befördern und den guten Geschmack in den materiellen Dingen des Lebens, als der ebenfalls von Klopstock ausgesprochenen Hoffnung, sie werde der Nation Ehre und neuen Glanz durch die Aufmerksamkeit verleihen, die sie den schönen Wissenschaften und vor allem dem Theater zuwende. Wie die unzähligen moralischen Wochenschriften in Deutschland, so ist der „Tilskuer" durchaus auf der Vernünftigkeit und dem Utilitaritätsprinzip der Aufklärung gegründet. „Allgemeine Bildung" zu verbreiten, das war sein Zweck, für Wahrheiten einzutreten, „welche die Denkungsart, den Geschmack und die Sitten verbessern, dem Menschen seine wahren Vorteile zeigen, und ihn zur Erfüllung der Pflichten eines jeden Standes reizen können"[43]. Das wollte der „Nordische Aufseher" zwar auch. Aber er verfuhr dabei zu philosophisch, zu fachwissenschaftlich. Sneedorf gab seinem Organ von vornherein bewußt populären Charakter. Und vor allem, was aus seiner Eigenart als „Patriotischer Zuschauer" notwendig folgte: es erschien in dänischer Sprache. Das war das Neue, darin liegt seine Bedeutung. Nur so konnten namentlich auch die Abhandlungen über die dänische Sprache auf fruchtbaren Boden fallen, die auch nach Deutschland herüberwirkten. So rühmt Dusch (III, 102) in seiner Besprechung von Tullins „Schönheit der Schöpfung", daß die dänische Sprache dem Genie „Machtwörter" in reicher Zahl liefere, um seine großen Gedanken in

nachdrücklicher Kürze auszudrücken. Auf Sneedorf geht das allgemein wachwerdende neue Interesse für die Muttersprache zurück. In dieser Hinsicht ist die Soroer Sammlung Gerstenbergs und Fleischers eine unmittelbare Fortsetzung des älteren Unternehmens. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß auch auf dieses Gerstenberg, wenigstens mittelbar, einen Einfluß hatte. Es kann nicht ausgeblieben sein, daß er mit Sneedorf die in ihm zur Äußerung treibenden Ideen, die sich an die Begriffe Volkstümlichkeit und Originalität knüpfen, besprochen hat. Für die Sprache hatte er immer lebhafte Teilnahme gezeigt, seine eminente Fähigkeit, sich in den Geist einer fremden Literatur einzufühlen, werden wir noch gebührend zu bewundern haben. Sicherlich hat er Sneedorf in seinen Absichten bestärkt und vielleicht auch unterstützt, obwohl er eine Entwicklung nicht beschleunigen und daher seine himmelstürmenden Gedanken an dieser Stelle noch nicht fruchtbar machen konnte. Seine Aufmerksamkeit für diese innere Angelegenheit der dänischen Kultur war jedenfalls allgemein bekannt. Sonst hätte man ihn nicht aufgefordert, zu der Soroer Sammlung, die ja auf seine eigene Initiative zurückging, die Vorreden zu schreiben. Im Großen sehen wir jetzt also, in welchen literarhistorischen Zusammenhang diese einzuordnen sind.

In Soroe wirkte auch Johann Heinrich Schlegel (geb. 1726 in Meißen) als Professor der Geschichte. Zum Unterschied von seinen älteren Brüdern Adolf und Elias, die der Entwicklung der dänischen Sprache und Literatur als bloße Zuschauer gegenüberstanden, ist er einer der Ersten der deutschen Kolonie gewesen, der eine engere Verbindung mit jenen herstellte. Literarisch ist er erst später hervorgetreten. Was er da auf dem Gebiete der schönen Literatur schuf, ist unbedeutend[44]. Als dänischer Historiograph und Bibliothekar schrieb er eine Geschichte der Könige von Dänemark aus dem oldenburgischen Stamm, die Gerstenberg in der „Hamburgischen Neuen Zeitung" besprach[45]. Schon vorher hatte er gelegentlich eines Preisausschreibens eine Abhandlung geliefert über die Vorteile und Mängel der dänischen Sprache im Vergleich zu der deutschen und französischen. Einen Preis erhielt diese Schrift nicht. Aber sie wurde der Anlaß, daß man ihn zum Sekretär der Gesellschaft der schönen Wissenschaften machte,

eine Stellung, die er, als erster, bis zu seinem Tode im Jahre 1780 innegehabt hat.

Diese Gesellschaft, zu deren Mitbegründern auch Sneedorf gehörte, war der eigentliche Mittelpunkt der neuen Bestrebungen in Dänemark[46]. Ihr Hauptziel war die Förderung des heimischen Schrifttums. Man wollte die Originalgenies — auch dieser damals in allen Literaturen immerfort verwandte Ausdruck findet Eingang in Dänemark — im eigenen Lande kennen lernen. Zu diesem Zwecke wurde jährlich je ein Preis für die besten poetischen und prosaischen Leistungen ausgesetzt[47]. Gleichzeitig gab die Gesellschaft auch noch andere Schriften heraus, die gesammelt in zehn Bänden vorliegen. Im 19. der Schleswigschen Briefe gibt Funk einen teilweisen Überblick. Von dem Redaktor Gerstenberg rührt jedoch sicher der Ausfall gegen die deutschen Gesellschaften an deutschen Universitäten her, denen er die dänische Gesellschaft, die nicht aus „jungen rohen Köpfen" bestehe, gegenüberstellt. „Es sind Männer darunter, die zum Teil in ansehnlichen Ämtern stehen, und ihre Schriften werden eben so wenig, als die Schriften der jungen Mitglieder, ohne die strengste gemeinschaftliche Prüfung angenommen." Wie Lessing im 3. Briefe der Vorrede zu Mylius' Schriften über die Verfasser moralischer Wochenschriften als jungen Witzlingen gespottet hatte, die ungefähr der deutschen Sprache gewachsen seien, so zog Gerstenberg verschiedentlich gegen die deutschen Gesellschaften vom Leder[47a]. Gerstenberg selbst war nicht Mitglied der Gesellschaft[47b], stand aber, abgesehen von Schlegel, noch zu manchem anderen der Mitglieder in freundschaftlichen Beziehungen. Zwar schreibt er an Rahbek, unter den damaligen besten Köpfen habe er während seines langen Aufenthaltes in Dänemark nur Sneedorf, Th. Rothe und Ewald gekannt. Es steht Gerstenberg das Recht zu, den Begriff der „besten Köpfe" stark zu begrenzen, aber aus seiner späteren Korrespondenz wissen wir, daß er auch mit anderen Männern, die keineswegs unbedeutend waren und die in das literarische Leben Dänemarks eingriffen, wissenschaftlich-poetischen Umgang pflog. Und einige von ihnen sind ihm während ihres ganzen Lebens treu verbunden geblieben.

Da war vor allem der Obersekretär und spätere Direktor der deutschen Kanzlei Adolph Gotthard Carstens[48]. Er hatte als Sohn

eines Lübeckers auf deutschen Universitäten studiert und sich mannigfach schriftstellerisch betätigt. Unter anderem veröffentlichte er 1751 einen deutsch geschriebenen „Neuen Erweis des Dasein Gottes". Im 4. und 5. Bande der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften steht von ihm eine Abhandlung über den Einfluß der offenen Vokale auf die Stärke und Lebhaftigkeit des poetischen Ausdrucks. Er war in den verschiedensten Literaturen wohl beschlagen und 1790 gab er für seine Freunde lateinische Gedichte heraus. Auch Gerstenberg zählte damals noch zu diesen Freunden. Carstens ist der eigentliche Begründer der Gesellschaft der schönen Wissenschaften[48a]. Die dänische Literatur weiß davon allerdings nichts. Sie nennt aber auch keinen anderen und wir haben daher umso weniger Grund, an dieser Angabe des alten Gerstenberg zu zweifeln, als sich dieser bis zu seinem Tode eines vortrefflichen Gedächtnisses rühmen konnte. Gewiß nicht verwunderlich bei einem Manne, der die größere Hälfte seines Daseins in der Vergangenheit lebte. Carstens, so charakterisiert ihn Friederike Brun[49], „war ein gelehrter und geschmackvoller Litterator, und sein Sinn für die zartesten Schönheiten der Dichter in der lateinischen, französischen, deutschen und englischen Sprache, war auf das höchste ausgebildet. Sein Takt und Ton waren das sicherste und angenehmste, so ich je gekannt; sein Umgang aber eine Schule der Grazien." Vor allem aber scheint er ein Mäzen nicht gewöhnlicher Art gewesen zu sein. Denn schützend und stützend stellte er sich auch vor solche aufblühende Talente, die seinem Geschmacke nicht ganz entsprachen. Der große dänische Dichter Johannes Ewald hat ihm in der Vorrede zu seinen gesammelten Schriften das bleibendste, weil für Carstens ehrenvollste, Denkmal gesetzt[50]. Er nennt ihn den eifrigsten und weisesten Beschützer der dänischen Muse, der seinen allezeit brausenden und überschäumenden Geist gebändigt und ihm die rechte Richtung gegeben habe. Das bezieht sich wohl darauf, daß Ewald seinen „Glückstempel" (Lykkens Tempel) mehrere Male umarbeiten mußte, bevor er von der Gesellschaft der schönen Wissenschaften herausgegeben wurde. Diese Einwirkung von Carstens ist ja wahrscheinlich von höchst zweifelhaftem Verdienst. Denn der Herr Conferenzrat war durchaus in rationalistischen Anschauungen befangen und ebensowenig wie seine Kollegen im Verein zur Bildung des Geschmacks fähig, das

Genie Ewalds zu erfassen. Wenn dieser ihn aber 1780, ein Jahr vor seinem Tode, noch so rührend erwähnt, wie er es getan hat, so dürfen wir annehmen, daß Carstens zu den sehr Wenigen gehörte, die sich des armen und kranken Mannes in seiner Einsamkeit annahmen, trotzdem er seinen Werken vielleicht geradezu mit Abneigung gegenüberstand. Ähnlich war auch das Verhältnis Gerstenbergs zu Carstens. Dieser, der weder von Wieland noch von Baggesen etwas wissen wollte und in der didaktischen Poesie allein das Heil der dänischen Literatur erblickte, muß sich natürlich mit Entsetzen von einem Drama wie dem „Ugolino" abwenden, das allem Hergebrachten zuwiderlief. Anders aber dachte Ewald und das wird den Protektor Carstens nicht gerade gefreut haben. Um so ehrenvoller, daß er ihm seine Gunst nicht entzog! Durch den „Ugolino" wurden Gerstenberg und Ewald zueinander geführt. In der Zeit, als der dänische Dichter in die Gesellschaft der schönen Wissenschaften aufgenommen wurde, wohnte Gerstenberg nicht in Lyngbye, sondern in Kopenhagen selbst. Im Hause von Ewalds Stiefvater, einem Flachshändler. Da kamen die beiden Männer dann häufig zusammen, um über Drama und Theater zu verhandeln. „Ich zweifle aber sehr," schreibt Gerstenberg an Rahbek, „daß diese Gespräche irgendeinen Einfluß auf das gehabt haben, was späterhin aus ihm geworden ist, um so mehr sogar, da eben diese meine Excentricität weder bey Carstens noch by seiner Gesellschaft viel Beyfall finden konnte." Einen Einfluß Gerstenbergs auf Ewald, von dem die Frankfurter gelehrten Anzeigen (II, 372) später gar nichts wissen wollten, wird man in der Tat, soweit dramatische Gestaltung in Frage kommt, nicht feststellen können. Wohl aber werden wir annehmen dürfen, daß der Deutsche, dessen Begabung im Grunde genau so wenig auf das Drama zielte, wie die des Dänen, in anderer Hinsicht für seinen Freund — denn das war er — bedeutungsvoll wurde[51]. In der Vorrede zu der deutschen Übersetzung von Ewalds „Rolf Krage", die der Sprachlehrer Johann Gottfried Joppert anfertigte[52], sagt der Dichter selbst: „Mein höchster Wunsch ist, daß man daraus erkennen möge, daß ich ein Schüler des unnachahmlichen Klopstocks sey. Er hat es gesehen, ehe es gedruckt ward, und er hat es seines Beyfalls gewürdigt. Den zwey letzteren Handlungen, muß ich gestehen, hat er das Feuer der ersteren abgesprochen. Überhaupt bin ich so stolz nicht,

daß ich nicht die Möglichkeit einsehen sollte, daß dieser großmütige Mann mich vielleicht als einen jungen Dänen nur hat aufmuntern wollen." Klopstock wies Ewald auf den dem Saxo entlehnten Stoff hin, die Verwandtchaft mit den Bardieten Klopstocks ist ganz augenscheinlich. An den „Ugolino" erinnert nichts, denn auch der Mangel an äußerem Geschehen ließe sich aus der Lektüre Klopstocks herleiten. Jedenfalls hat Klopstock, der Deutsche, das Verdienst, das erste von wahrhaft nationalem Geiste erfüllte Werk der dänischen Literatur angeregt zu haben. Wenn wir aber bedenken, daß Klopstock erst durch Gerstenberg zur nordischen Mythologie geführt wurde, so wird es wohl nicht zweifelhaft sein, daß auch Gerstenberg auf die Wahl des Stoffes einwirkte. Dafür spricht auch ein anderer Umstand. Als Ewalds lyrisches Drama, die „Adamiade", aus dem später das biblische Drama „Adam og Eva" wurde, von der Gesellschaft der schönen Wissenschaften seinem Verfasser zur Umarbeitung zurückgegeben wurde, da widmete sich dieser, in der Erkenntnis, daß es ihm noch an Wissen fehle, einer zwei Jahre langen eifrigen Lektüre. Neben Corneille und Klopstock sprachen ihn am meisten Shakespeare und Ossian an. Daß er auf diese von Gerstenberg hingewiesen wurde, darf mit einiger Sicherheit behauptet werden. In seinen späteren Werken hat Ewald den Einfluß Klopstocks überwunden. Auch hat er selbst ihn schon im „Rolf Krage" zu hoch eingeschätzt. Ja, es ist, was hier nur angedeutet werden kann, wohl kaum von der Hand zu weisen, daß der Einfluß Klopstocks die eigene flutende Gefühlswelt Ewalds nicht recht zur Darstellung kommen ließ. Ewald war, wie Gerstenberg und noch ausgeprägter, da ihm auch die kritische Ader fehlte, eine lyrische Natur. Weniger leidenschaftlich als der ursprüngliche Gerstenberg, aber reicher an Phantasie und ausgestattet mit derselben Zartheit des Empfindens. Kein Wunder, daß diese beiden Männer sich fanden! In der Zeit der Not wird auch Gerstenberg neben Carstens — Klopstock hatte Dänemark schon verlassen — dem armen Unglücklichen, der im Wein Befreiung von physischen und seelischen Qualen zu finden hoffte, zur Seite gestanden haben. Es ist lebhaft zu bedauern, daß wir keine Zeugnisse für den Verkehr der beiden Männer besitzen. Denn zweifellos wäre durch sie eine Seite von Gerstenbergs Wesen beleuchtet worden, die wir jetzt nur zu ahnen vermögen: seine Fähigkeit, Freundschaft zu empfinden und zu erwecken.

Persönlich kannte Gerstenberg auch Tyge Jesper Rothe (geb. 1731). Als Gelegenheitsdichter und mehr noch als historisch-politischer und allgemein philosophischer Schriftsteller genoß er großes Ansehen. Ob Gerstenberg auch mit seinem Bruder, Caspar Peter Rothe, der namentlich auf sprachwissenschaftlichem Gebiet tätig war, vorübergehend in Berührung kam, wissen wir nicht. Dagegen erhellt aus späterer Korrespondenz seine Bekanntschaft mit einem ungemein fruchtbaren dänischen Schriftsteller, der heute vergessen ist, damals aber zu den Häuptern der neuen Literatur Dänemarks gehörte. Das war Christian Henriksen Pram (1756 bis 1821). Seine Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Volksaufklärung. Für uns ist er aus einem anderen Grunde wichtig. Wie Ewald in seinem „Rolf Krage" das erste dänische Nationaldrama lieferte, so wollte Pram seinem Volke das erste dänische Nationalepos schenken. In der Tat begrüßte man als solches seine Dichtung „Staerkodder", die 1785 erschien, in demselben Jahre, als er mit Rahbek zusammen das kritische Journal „Minerva" herauszugeben begann, von dem wir später noch hören werden. Pram wollte in dem „Staerkodder" das ganze altnordische Leben erwecken. Er kam dadurch dem Geschmack vieler entgegen. Im übrigen ist dieses Epos ein völlig ungenießbares, undichterisches Machwerk. Es ist kein altnordisches Gemälde, sondern ein Erzeugnis von Prams eigenartiger Erfindungsgabe. Die alte Vergangenheit und die damalige Gegenwart werden willkürlich und ohne jedes Verständnis für den Geist früherer Epochen durcheinandergeworfen. Dazu verfiel Pram noch auf die unglückselige Idee, sich in der Form Wielands „Oberon" zum Muster zu nehmen. Das mußte einen unüberbrückbaren Gegensatz zu dem keineswegs leichten und graziösen Gehalt seines Stoffes zur Folge haben. Ob Gerstenberg dieses Epos gekannt hat, wissen wir nicht. 1785 hatte er Kopenhagen schon seit zehn Jahren verlassen. Prams Werk geht aber auch letzten Endes zurück auf das durch ihn angeregte Interesse für die nordische Vorzeit.

Deren Kenntnis in weiteren Kreisen zu verbreiten, war auch das Ziel des Schleswigers Werner Hans Frederik Abrahamson (1744—1812), der als Lehrer an der Kadettenanstalt wirkte. Er war ein vortrefflicher Kenner des Isländischen, veranstaltete mit Nyerup und Rahbek eine ausgezeichnete Ausgabe der Heldenlieder

und machte den ersten Versuch einer vollständigen dänischen Sprachlehre für Deutsche. Als Freund Ewalds ist er gewiß mit Gerstenberg bekannt gewesen. Wir dürfen dies um so sicherer annehmen, als Gerstenberg noch in späten Jahren seinem Freunde Rahbek versichert, unter allen Beurteilern seines „Ugolino" sei Abrahamson der einzige gewesen, der es verstanden habe, sich ganz in dieses Werk hineinzudenken. Dieses Urteil ist um so bemerkenswerter, als Abrahamson später zu denjenigen gehörte, die sich mit größter Schärfe gegen den deutschen Einfluß in Dänemark wandten.

Dies sind die Männer, die sich um die dänische Literatur verdient gemacht haben und gleichzeitig mit unserem Gerstenberg mehr oder weniger intim verkehrten. Wenigstens die, von denen wir wissen. Große Lücken kann unsere Darstellung aber kaum aufweisen. Denn tatsächlich sind in ihr die Persönlichkeiten namhaft gemacht, die im geistigen Leben Kopenhagens in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Führung beanspruchten. Der und jener, der nicht so sehr hervortrat, mag fehlen. So erzählt Gerstenberg von einem gewissen Hammer, den er bei Klopstock getroffen, später aber ganz aus den Augen verloren habe. Mit Sicherheit ist nicht festzustellen, wer da gemeint ist. Der Name Hammer kehrt gerade in der Literatur jener Tage häufig wieder. Es wird sich wohl entweder um den Übersetzer Andreas Claus Hammer oder um den Dichter-Pfarrer Morton Hammer handeln[52a]. Einem anderen aber, dem Gerstenberg sicher sehr nahe gestanden hat, können wir uns, ebenso wie Schimmelmann, dem Gönner Schillers, erst später zuwenden. Das ist Friedrich Carl Trant, von dem Friederike Brun bekennt, sie habe sich bei ihm und seinen beiden Schwestern, sanften, liebenden Seelen, immer die von Christus geliebte Familie in Bethania vorstellen müssen.

„Gerstenberg glaubt (und Schönborn sagt dasselbige) das hiesige Klima sey dem Denken zuwieder, die Nation ist eine Menge lebendiger Zeugen dieser Wahrheit."[53] Nicht nur für Gerstenberg, auch für die ganze deutsche Kolonie waren mit der Regierung Christians VII. andere Zeiten gekommen. Bernstorff wurde durch Struensee gestürzt und starb zwei Jahre darauf. Allerdings dauerte die Struenseesche Herrschaft nicht lange. Schon im

Sommer 1772 wurde der Neffe Bernstorffs, Andreas Petrus, ein Schwager der Grafen Stolberg, dänischer Minister. Doch wurzelte die zwischen den Deutschen und Dänen gesäte Zwietracht schon zu tief, um den Aufenthalt der ersteren im fremden Lande noch weiterhin segensreich zu gestalten. Eifersucht war wohl von vornherein vorhanden. Und als nun gar gesetzlich bestimmt wurde, keinem Deutschen dürfe wieder ein Amt in Dänemark angetragen werden, kam der Krug zum Überlaufen. D. h. es kam zu einer literarischen Fehde, die von deutscher Seite begonnen und durch Friedrich Leopold Stolberg ausgefochten wurde. Auf dänischer Seite antworteten der Kritiker und Psalmendichter Benjamin Georg Sporon, der Gerstenbergs „Ariadne" ins Dänische übersetzt hatte, der Dichter und Theaterdirektor Christian Frederik Jacobi und vor allem Tyge Rothe. Dieser Kampf spielte sich ab in den Jahren 1776—78. Welche Formen er annahm, möge ein Beispiel hier um so mehr belegen, als diese Dinge in der deutschen Literaturgeschichte bisher unbeachtet geblieben sind. In den von Rochow, Weiße und Engel 1776—78 herausgegebenen „Kinderspielen und Gesprächen" findet sich der folgende, von dem jüngeren Stolberg verfaßte Dialog zwischen einem Lehrer und seinem Schüler. Lehrer: Nun, noch eins zu guter letzt! Welch Volk will uns zum Possen nicht klug werden? Schüler: Die Dänen, die Dänen! Lehrer: J, wie kommen Sie denn mit einem mal auf den Einfall? Ich dachte Wunder, was ich für ein schweres Rätsel aufgegeben hätte. Schüler: Ich habe mir ein Blumengelese gemacht, da stehn ein paar Verse drinn auf die Dänen, die fielen mir eben ein. Lehrer: Lassen Sie doch einmal hören! Schüler:

Bescheiden, feurig, stark und rein
Ist deutscher Geist und deutscher Wein.
Des Franzen Wein und Geist ist leicht,
Voll Schaum ist jener, dieser seicht.
Den Dänen, sey es Gott geklagt,
Ward Wein und Geist zugleich versagt.

Lehrer: Ey, das ist ein arges Ding! Von wem ist es denn? Schüler: Ich hab mir's abgeschrieben, ich weiß selber nicht mehr von wem. Lehrer: Nun gut! Aber wie ist denn das zu verstehen,

wenn ich sage, die Dänen wollen uns Deutschen zum Possen nicht klug werden? Schüler: Ja das weiß ich nicht. Lehrer: Das hängt so zusammen: Seit der unglücklichen Geschichte mit Struensee und Brand haben die Dänen auf uns Deutschen einen ganz gefährlichen Haß geworfen, und da haben sie nun in der ersten Hitze das Gesetz abgefaßt, daß kein Ausländer jemals wieder in Dänemark ein Amt oder eine Beförderung haben soll. Nun sind die Dänen in Künsten und Wissenschaften noch weit zurück! Wenn sie nun durchaus von keinem Ausländer was lernen wollen — Schüler: Ach, da schlägts schon! Lehrer: So werden sie auch immer und ewig zurückbleiben!"

Als diese unerquicklichen Streitigkeiten auf ihrem Höhepunkt angelangt waren, hatte Gerstenberg Kopenhagen nach einem mehr als zehnjährigen Aufenthalte verlassen. Hätte er die Folgen der im Jahre 1768 in der Verwaltung Dänemarks einsetzenden Umwälzung schon damals in ihrer ganzen Tragweite überblicken können, so wäre er der Aufforderung Leischings, die Redaktion der „Hamburgischen Neuen Zeitung" zu übernehmen, vielleicht doch gefolgt. Jedenfalls muß er schon im Sommer 1768 Versuche gemacht haben, aus Kopenhagen fortzukommen[54]. Versuche, die aber mißlangen. So mußte er sich denn, so gut es ging, mit Weib und Kindern — fünf wurden ihm während des dänischen Aufenthaltes geboren — durchschlagen. Ob ihm die Rezensionen für die Zeitung in Hamburg viel eingetragen, wissen wir nicht. Es ist aber zu bezweifeln. Im Jahre 1774 hören wir zum ersten Male davon, daß er bei seinen Freunden Geld aufnehmen muß. In der Folge sollte sich das nur zu oft wiederholen und zu den peinlichsten Auseinandersetzungen führen. Sophie, die Frau, trug nicht nur alle Sorgen mutig mit, sondern war auch die Stärkere und Besonnenere, die den Kopf noch hoch hielt, wenn Gerstenberg sich willenlos treiben ließ. Sie und neue Freunde, an denen es Gerstenberg niemals fehlte, waren die Lichter in seinem trüben Dasein. Carl Friedrich Cramer war zwar schon Ostern 1772 nach Göttingen gezogen, wo sein anspruchsvolles Wesen auf den Widerspruch der Hainbündler stieß. Mit den beiden Grafen Stolberg aber entwickelte sich ein immer regerer Umgang, namentlich mit dem leidenschaftlich fühlenden, sanften, edlen und gütigen Friedrich Leopold. „Es ist ein herrlicher Mann," sagt dieser von

Gerstenberg in einem Brief an Voß[55], mit dem unser Freund auch schon von Kopenhagen aus in brieflichem Verkehr gestanden zu haben scheint. Christian Stolberg macht sich namentlich Gerstenbergs reiche Belesenheit zunutze und bittet um Empfehlung poetischer griechischer und leichter italienischer Lektüre[56]. Mit Vossens Almanach wollte Gerstenberg, trotz der dringenden Aufforderung der Grafen, zunächst nichts zu tun haben. Ihn schreckte der Titel „Almanach". So erklärt wenigstens Stolberg den abweisenden Bescheid des Freundes[57]. In Wirklichkeit wird die Sache wohl so gelegen haben, daß Gerstenberg nicht in der Stimmung war, einen Beitrag zu liefern. Es ist nicht einzusehen, warum er, der doch zu den ersten Jahrgängen des Musenalmanachs, als dieser noch unter der Redaktion Boiens stand, Beiträge geliefert hatte[58], jetzt plötzlich von nichtssagenden Skrupeln geplagt wurde. Später hat er den Widerstand aufgegeben und Voß, als ihn dieser in Lübeck besuchte, „mit einer Wärme aufgenommen, die alle Erwartung überstieg." Der Almanach auf das Jahr 1777 enthält von Gerstenberg ein „Schlachtenlied". Außerdem ist er mit seinem Bild geschmückt. Auch in der übrigen Familie Stolberg war Gerstenberg hochangesehen. Namentlich wird sich das Verhältnis zu der Gräfin Auguste, Goethes Gustchen, schon in Kopenhagen angebahnt haben. Diesen Beziehungen verdankte Gerstenberg auch sicher die Gunst des Ministers Andreas Bernstorff, des Gatten der ältesten Schwester der Stolberge und späteren Gemahls Augustens: er verschaffte ihm endlich, zu Beginn des Jahres 1775, den Posten eines dänischen Residenten zu Lübeck.

An Gleim schreibt Gerstenberg schon im Jahre 1768, er habe noch „einige Dutzend" Sujets liegen und etwas später spricht er sogar von einer Sammlung eigener theatralischer Stücke, die er veranstalten wolle[59]. Zustande gekommen ist diese Sammlung niemals, weil nichts vorhanden war, das man sammeln konnte. Auch von einem Plan, ein komisches Theater der Briten herauszugeben[60], in dem von jedem komischen Dichter das beste Stück nebst einer kritischen Beurteilung der übrigen Werke erscheinen soll, hören wir nichts weiter. Im Nachlaß finden wir einige Entwürfe und Fragmente. Diese fallen sicher in das Schicksalsjahr 1771. Es ist gar nicht zu ermessen, wie viel die Ereignisse dieses Jahres in Gerstenberg vernichtet haben. Boies Befürchtung[61], daß die „Verwirrungen

in Kopenhagen" auch Gerstenberg treffen werden, ging all zu sehr in Erfüllung. Das Fragment „Der Waldjüngling" hat Jacobs im Anhang seiner Schrift über „Ugolino" mitgeteilt. Das Pastorale „Kraka" werden wir publizieren. Ein Verwandter Gerstenbergs, der Pastor Noodt, hat nur zu sehr Recht, wenn er in diesen Jahren seiner Sorge Ausdruck gibt, daß Gerstenberg der kostbaren Arbeitszeit beraubt wäre, „darauf nicht allein Ihre Freunde, sondern auch Deutschland Anspruch haben." Deutschland hatte von Gerstenberg nichts mehr zu erwarten.

---

## IV. Als Resident in Lübeck bis zur Übersiedelung nach Altona.

Der folgende Abschnitt des Gerstenbergischen Lebens, welcher rund den Zeitraum von 1775 bis 1785 umfaßt, ist unsäglich peinlich darzustellen und wird vielleicht an Unerquicklichkeit durch keinen ähnlichen in dem Leben irgendeines anderen Geistes übertroffen, der für seine Zeit eine Bedeutung besessen, wie Gerstenberg für die sechziger Jahre des Jahrhunderts. Es ist die Periode des schnellen Niedergangs, die durch die letzten drei dänischen Jahre eingeleitet wird und über der als Motto das elende Wort steht: Alles um Geld! Wir kennen aus den allerletzten Kopenhagener Tagen ein trauriges Dokument[1], in dem Gerstenberg einen Ungenannten um eine Summe von 3000 Talern ersucht und ihm dafür die Ausgabe seiner Werke zu widmen verspricht, die er von dem Gelde in vier oder fünf Bänden auf Subskription drucken lassen wolle! Es war weit mit diesem einst so aufrechten Manne gekommen, von dem seine Freunde, allen voran Friedrich Leopold Stolberg, noch in späterer Zeit glaubten, er sei nicht dazu geschaffen, um bei den Mächtigen und Reichen für sich und sein Weiterkommen Bittgänge zu tun! Hier steht er wahrlich nicht weit von jenen widerlichen Kriechern, welche im 17. Jahrhundert und darüber hinaus die (allerdings höchst zweifelhafte) Ehre der Widmung ihrer traurigen Produkte an die Meistbietenden verkauften. Und dabei bedenke man, daß sich Gerstenberg in angesehener Beamtenstellung befand, daß er einen fremden Staat bei einem anderen als Gesandter vertrat!

Ende Juni 1775 hatte Gerstenberg dem Rat der Stadt Lübeck sein Beglaubigungsschreiben überreicht[2]. Mit einem Gehalt von

800 Reichstalern Kurant war er zum dänischen Residenten in der Freien- und Hansestadt bestellt worden. Als solcher hatte er vor allem dafür zu sorgen, daß die dänische Territorialhoheit über einige im Herzogtum Holstein gelegene, Lübeck zugehörige Güter und Dörfer, sowie über die Trave in keiner Weise geschmälert wurde. Damit war dann die selbstverständliche Pflicht verbunden, die dänischen Untertanen in allen ihren Angelegenheiten zu schützen. Das scheint Gerstenberg denn auch gelungen zu sein und ebenso scheint er es verstanden zu haben, in glücklicher Weise gute Beziehungen mit dem Magistrat Lübecks herzustellen. Zugesagt hat ihm die neue Tätigkeit kaum. Die (trügerische) Hoffnung, sich nunmehr in sicheren materiellen Verhältnissen zu befinden, mag ihn zunächst angespornt haben, all die kleinen und unbedeutenden Amtsgeschäfte, die dies auch sicher in seinen Augen waren, mit Lust und Liebe zu erledigen. Allmählich aber, als seine ökonomischen und, daraus folgend, auch die familiären Verhältnisse immer zerrütteter wurden, empfand er das Amt als Last, so daß er schließlich alles daransetzte, es los zu werden.

Und doch hätte Gerstenberg in seiner neuen Stellung so reichliche Muße gehabt, seine zahlreichen schriftstellerischen Pläne auszuführen! Er selbst gesteht ein, daß das Amt mit einer „seltenen Gemächlichkeit zugleich die reellsten Annehmlichkeiten eines ehrenvollen Standes verbindet." Dem Residenten wurden alle Ehrenbezeugungen erwiesen, die den Gesandten der größten Mächte zukamen. Alle Wachen hatten vor ihm auszutreten und Deputierte aus der Mitte des Rats waren ihm zugewiesen, die er zu sich fordern konnte, so oft er etwas mit dem Rat in Angelegenheiten seines Hofes zu verhandeln hatte. Er hatte nicht Audienz zu nehmen, sondern zu geben. Für sich und für seine ganze Familie genoß er eine uneingeschränkte Freiheit von Zoll, Akzise und allen anderen Abgaben. Dabei war er keineswegs zur Repräsentation verpflichtet, sondern konnte mit mäßigem bürgerlichen Aufwand leben. Wenn Gerstenberg in der Schilderung der Annehmlichkeiten des dänischen Residentenpostens auch vielleicht allzuviel Licht auftrug, weil er einen ganz bestimmten Zweck verfolgte, so ist doch jedenfalls klar, daß er vollauf die Möglichkeit gehabt hätte, sein Dasein auf eine neue sichere Grundlage zu stellen. D. h. durch schöpferische Leistungen seinem noch immer

in der Literatur geachteten Namen neuen Glanz zu verleihen und dadurch auch seine ökonomische Lage gesunder zu gestalten. Die große Schuldenlast, mit der er Kopenhagen verlassen hatte, mußte getilgt werden. Zu diesem Zweck hatte ihm Bernstorff, ausgesprochenermaßen, den Residentenposten verschafft, obwohl er, wie wir später noch sehen werden, von Gerstenbergs Arbeitskraft nicht die höchste Meinung hatte.

Auch sonst war Lübeck wohl dazu geeignet, gerade Gerstenberg jene Anregungen zu geben, die er nun einmal auch zum produktiven Schaffen brauchte. Da war vor allem der Verkehr mit befreundeten Männern und Frauen innerhalb und außerhalb Lübecks. Daß Gerstenberg sich auf heitergeselligen Umgang verstand, geht daraus hervor, daß besonders in der ersten Lübecker Zeit fortwährend Briefe von dänischen Bekannten an ihn gelangen, die sein Fortgehen bedauern und namentlich beklagen, daß sie Sonntags seine Gesellschaft entbehren müssen. Auch Schönborn, der sich um jene Zeit in London aufhielt, denkt mit Wehmut zurück an die Kopenhagener Jahre, worin Gerstenberg ihm gewiß gern folgte. Denn ihm selbst wurde allmählich bewußt, daß Dänemark den Höhepunkt seines Lebens bezeichnet hatte. Man darf, so wenig man geneigt ist, Gerstenberg gerade in dieser Zeit verteidigen zu wollen, doch nicht übersehen, wie dieses Gefühl lähmend auf seine Schaffenskraft einwirken mußte. Wobei wir vorläufig unentschieden lassen, inwieweit dieses Gefühl berechtigt, inwieweit es ein sträfliches Nachgeben, ein ohnmächtiges Waffenstrecken war vor den Widerwärtigkeiten des Lebens.

In dem Kampf mit dem Leben hatte Gerstenberg an seiner Frau einen starken Mitstreiter. Schon um ihretwillen, die, wie er selbst in einem undatierten, aber in diese Zeit fallenden Brief an Carl Cramer gesteht[3], ihm aus reiner Herzensneigung gefolgt war und einen reichen Bewerber um seinetwillen ausgeschlagen hatte — begreiflich, daß er in seiner Lage jetzt etwas anerkennend hervorhebt, was ihm früher (mit Recht) ganz selbstverständlich war—, hätte er alle Kraft anstrengen müssen, um den Niedergang aufzuhalten. Statt dessen war es die Frau, die, solange ihre Kräfte reichten, alles zusammenhielt und auch den Mann, freilich mit immer geringerem Erfolg, aufzumuntern bestrebt war. Hierin erinnert uns Sophia Gerstenberg an die Frauen der beiden Schle-

gel, von denen sie, die ganz Weib, ganz Hingabe war, im übrigen eine Welt trennt. Allerdings, ihre Kräfte nahmen zusehends ab, und namentlich die Sorge um die Erziehung der heranwachsenden Söhne zehrte an ihrem Leben. Wie mußte es die Frau, die Christian Stolberg das Ideal der Gattinnen und Mütter nennt[4], innerlich verletzen, daß sich Gerstenberg, anstatt sich durch die Beschäftigung und durch den Unterricht seiner Söhne aufzuheitern, überhaupt nicht um ihre Erziehung kümmerte. Er gab sich der Mutlosigkeit mit einer gewissen Wollust hin, mit der verbohrten Hartnäckigkeit aller derer, die sich vom Geschick allzu schlecht behandelt glauben. Die Folge war, daß er nur immer mutloser wurde. Anstatt zu handeln, ließ er sich treiben und verschrieb von Basedow sogar einen Hofmeister für seine Kinder[5]. Natürlich konnte das nicht dazu beitragen, die Einnahmen zu vermehren! Aber es beweist, daß die häuslichen Zustände unhaltbar geworden waren. Was nützte es, daß sich Frau Sophie der Mädchen annahm! Die Knaben verwahrlosten. Wer Gerstenbergs gerade in dieser Zeit zu Übertreibungen neigende Briefe kennt, wer weiß, wie sentimental und weichlich und schönfärbend er sich gerade in der Lübecker Zeit gibt, soweit nämlich seine eigene Person in Frage kam, der weiß wohl, was er von seinem schüchternen, fast um Entschuldigung bittenden Geständnis zu halten hat (an Basedow): „Nur bin ich Ihnen das Geständnis schuldig, daß meine Söhne (ich rede von den drey erwachsenen) noch sehr zurück sind. Ich habe sie seit einiger Zeit zum künftigen bessern Unterricht einigermaßen vorzubereiten gesucht; viel habe ich sie nicht lehren wollen (wollen!); sie werden etwa anfangen können, einen leichten lateinischen Autor zu lesen; für andere Kenntnisse habe ich ihre Köpfchen bloß empfänglich zu machen gesucht: und zu allem dem meyne ich Gründe gehabt zu haben, mit denen ihr künftiger Hofmeister zufrieden seyn würde(!). Wenigstens hat er freyes Feld vor sich, Schutt soll er nicht viel wegzuräumen haben." Acht Kinder, fünf Söhne und drei Töchter, hatte Sophie ihrem Gatten geschenkt, als beide Lübeck verließen. Der älteste Sohn war schon 1777 gestorben, nach heldenhaft ertragenem Leiden, die der armen Mutter natürlich auch trübe Stunden bereitet hatten[6]. Der zweite Sohn, Thomas, der die Weichheit des Vaters geerbt hatte, ging 1783 nach Kopenhagen und trat in das dänische Heer ein. Der getreue Trant nimmt sich dort

seiner an, während der Vater in Lübeck nichts von sich hören läßt und wiederholt an die Existenz seines Sohnes gemahnt werden muß! Gerstenberg wirkte nicht mehr, wollte nicht mehr wirken und war daher vernichtet.

Trotzdem alle seine Freunde wetteiferten, ihm seine Sorgen tragen zu helfen, trotzdem Lübeck selbst ihm, dem stets Anregungsbedürftigen, so viel hätte bieten können und tatsächlich auch geboten hat! Die Zeit von 1720 bis zum Ende des Jahrhunderts war für die Stadt eine Friedenszeit[7]. Der Handel blühte wieder empor und mit ihm kam der Wohlstand. Der Seeverkehr gedieh und wuchs zusehends. Mochten auch die Streitigkeiten zwischen den einzelnen Zünften auf im Grunde kleinliche Verhältnisse hindeuten, so hatte der zunehmende Wohlstand doch naturgemäß eine Ausbreitung der Bildung, d. h. selbstverständlich des französischen Geschmacks zur Folge, wenigstens in den höheren Gesellschaftsklassen. „Lübeck," schreibt Gerstenberg an Boie[8], „besteht aus dreyerley Ständen, dem Adel des hiesigen Hochstifts, den Gelehrten, die hier einen eigenen Stand ausmachen, und den Kaufleuten, die sich großenteils durch Reisen sehr gebildet haben, und auf einem ungemein guten Fuß leben." An der Spitze des Bistums stand der sehr kunstliebende Fürstbischof Friedrich August, der 1773 Herzog von Oldenburg geworden war und in Eutin residierte. Gerstenberg hielt sich vorwiegend zu den Gelehrten, die mehr oder weniger ja auch dichterischen und künstlerischen Neigungen huldigten. Johann Andreas Cramer, der alte Gönner aus der Kopenhagener Zeit, war allerdings schon, ein Jahr, bevor Gerstenberg nach Lübeck kam, einem Ruf an die Universität Kiel gefolgt. An derselben Hochschule wurde kurz darauf auch sein Sohn Karl Friedrich angestellt, der zu Gerstenberg in ein sich allmählich immer mehr steigerndes Freundschaftsverhältnis getreten war. Bei Cramer verwendet sich Gerstenberg für einen von dessen Jugendfreunden, Johann Erich Biester (1749—1816)[9], dem intimen Freunde Bürgers und späteren Herausgeber der „Berlinischen Monatsschrift". Biester hatte 1773 eine Anstellung an der Ritterakademie zu Bützow in Mecklenburg erhalten, war dieses Postens aber wegen leichtsinnigen Wandels enthoben worden. Nun hoffte er durch Gerstenbergs und des jüngeren Cramer Vermittlung das englische Lektorat an der Universität Kiel zu erhalten[10].

Johann Andreas Cramer war aber mit Biesters „poetischer Lebensart in Bützow" gar nicht zufrieden und Biester erhielt die Stelle tatsächlich nicht[11]. Doch wurde er schon 1777, auf Empfehlung Nicolais, Sekretär bei dem Minister Zedlitz. Es ist ein schöner Zug Gerstenbergs, daß er, trotz seiner eigenen bedrängten Lage, andere nach Kräften zu fördern sucht. So wissen wir auch von einem Kopenhagener Bekannten, der auf sein Verwenden hin Gouverneur des dänischen Besitzes in Guinea geworden war. Für uns ist Biester aus einem anderen Grunde wichtig. Gerstenwar sein Freund, er aber war nicht der Freund Gerstenbergs. Zwar hat er für Gerstenbergs Genie das vollste Verständnis und die lebhafteste Anerkennung. „Da," schreibt er an Bürger[12], „lies einmal den Brief Gerstenbergs an mich, seinem ersten ohne daß ich ihm je geschrieben hatte, und gestehe, Du lasest nie etwas genievolleres, originelleres, herzigeres." In der Tat war Gerstenberg einer der glänzendsten Briefschreiber in dieser an hervorragenden Korrespondenten wahrlich nicht armen Zeit. So sehr Biester Gerstenbergs Begabung bewunderte, so war dieser doch kein Mann für ihn; er war ihm zu klug und nicht ehrlich offen genug[13]. Biester hatte durchaus recht, in dieser Weise über Gerstenberg zu urteilen. Biester war eine gerade, offene, vielleicht etwas leichtsinnige Natur, aber jedenfalls immer ehrlich. Man darf sich, was seine Persönlichkeit anlangt, nicht durch die auffallend absprechenden Urteile Friedrich Leopold Stolbergs[14] beeinflussen lassen. Stolberg hatte ganz gewiß begründete Veranlassung, über die ja immer staubiger werdende Berliner Aufklärung empört zu sein. Er war ein Ritter sonder Furcht und Tadel, ein Edelmann in des Wortes wahrster Bedeutung, der immer, auch wo er irrt, sympathisch berührt. Gewiß schrieb Biester ad maiorem dei gloriam. Aber man darf ihm dabei nicht den guten Glauben absprechen, wie es Stolberg tat. Er meinte, aus Biesters Feder flösse nicht ein Zug, der die Wahrheit darstellte. Das ist nicht richtig. Biester war eben ganz unter den verhängnisvollen Einfluß der allgemeinen deutschen Bibliothek geraten und hatte sich daran gewöhnt, alles mit den Augen Nicolais zu betrachten. Daher auch bei ihm, der ursprünglich zweifellos bedeutende Anlagen besaß, die Antipathie gegen alles, was eine gewisse Höhe der Empfindung verriet. Wir wollen ihn da gar nicht verteidigen. Er hätte sich ja der Ein-

wirkung der Berliner Clique entziehen können. Aber einmal spricht doch sehr für ihn, daß Jacobi ihn gegen Stolberg in Schutz nahm. Und dann war Biester in den siebziger Jahren noch durchaus frei, das heißt keineswegs infiziert von der Berliner Aufklärung. Irgendein Parteistandpunkt, von dem aus er sich gegen Gerstenberg hätte wenden können, war damals nicht vorhanden. Rein menschlich stieß ihn vieles an Gerstenberg ab. Die Not hatte diesen berechnend gemacht. An die Stelle der selbstsicheren Hingabe an den Augenblick trat die überlegende Zurückhaltung um des äußeren Vorteils willen. Da Gerstenberg sich in diese neue Rolle gewiß nicht ganz leicht hineinlebte, so wird es zu Ungeschicklichkeiten gekommen sein, die verstimmen mußten. Nicht nur Biester, auch andere, ältere Freunde, sollten die in Gerstenberg vorgegangene Wandlung mit schmerzlichem Bedauern wahrnehmen und das Verhältnis sich allmählich lösen sehen.

Zu Biester trat Gerstenberg in Beziehung durch die Vermittlung einiger angesehener Lübecker Familien, die mit beiden freundschaftlich verbunden waren. Da sind vor allem zu nennen die Töchter des Predigers Hake, Doris und Meta, die Gerstenberg sowohl als seiner Frau innig zugetan waren. Doris, von Biester Glaukopis genannt, war dessen heimliche Braut, konnte sich aber erst 1782 von dem Geliebten heimführen lassen. Sie und ihre Schwester, die nachmalige Frau Pastorin Noodt, weihen das Ehepaar Gerstenberg ein in alle ihre kleinen Leiden und Freuden[15], und mehr als einmal muß Gerstenberg den postillon d'amour spielen. Eine hübsche Charakteristik seiner späteren Frau gibt Biester in dem schon erwähnten Brief an Bürger: „Bürger, du solltest meine Doris sehen, du würdest sicherlich erstaunen: soviel Verstand bey soviel Herz must du noch nicht gefunden haben; Phantasie und Genie zusammen mit Sanftmuth, Frömmigkeit und Bescheidenheit! Aber den dummen, gelogenen, gekünstelten Weltton hat sie gar nicht; sie folgt immer geradezu den Eingebungen ihres Genies und ihres Herzens — ach, sie ist ein griechisches Mädchen." Daß diese Art von Enthusiasmus ganz verschieden ist von dem sentimentalen Geseufze anakreontischer Aufklärer, ist doch wohl klar. Und noch auf einen anderen Punkt möchte ich die Aufmerksamkeit lenken: jene Vereinigung von Verstand und Gefühl, die Biester an seinem Mädchen zu rühmen weiß, war

auch Gerstenberg eigen. Nur mit einem ebenso wichtigen wie verhängnisvollen Unterschied: zu einem wirklichen Bunde zwischen Verstandes- und Herzenskräften war es bei ihm niemals gekommen, beide liefen vielmehr nebeneinander her, ohne sich zu durchdringen und wechselseitig zu befruchten.

Auch in dem Hause des Johann Matthäus Tesdorph, des späteren Senators und Bürgermeisters von Lübeck, der in Göttingen mit Biester und Bürger Freundschaft geschlossen hatte, verkehrte Gerstenberg. Noch näher stand ihm der Domsyndikus G. Fr. Buchholz, bei dem auch der ältere Cramer abzusteigen pflegte, wenn er von Kiel nach Lübeck kam, ebenso wie Voß, als er 1782 Rektor des Eutiner Gymnasiums geworden war. Buchholz, ein Mann von vielseitigen literarischen Interessen, scheint intimer Hausfreund bei Gerstenberg gewesen zu sein. Sein jüngerer Amtsgenosse, Christian Adolf Overbeck, der Vater Friedrich Overbecks, ist ihm und seiner Frau ebenfalls immer willkommener Gast gewesen. Auch den angehenden Studenten und Lyriker Georg Philipp Schmidt, seinen späteren Biographen, zog Gerstenberg als Kameraden eines seiner Söhne (nicht des jüngsten![16]) in sein Haus, ohne zu ahnen, daß er ihm nachmals in Altona als ersten dänischen Bankdirektor wiederbegegnen sollte. Sicher wird ihm Asmus Carstens nicht fremd geblieben sein, der sich einige Jahre in Lübeck aufhielt, bevor er nach Berlin und Rom ging. Von einem näheren Verkehr zwischen Gerstenberg und Carstens wissen wir allerdings nichts. Das ist schade. Denn reizvoll wäre es in der Tat, dem Gedankenaustausch dieser beiden Männer zu lauschen, die auf den ihnen eigenen Gebieten der Kunst dasselbe Ziel verfochten: den Kampf gegen die Regel und das Regelmäßige. Gerstenbergs Bewunderung für Shakespeare stellt sich der seines schleswigischen Landsmannes für die Gotik an die Seite. Trat jener für die nordische Vorzeit und Ossian ein, so brach dieser eine Lanze für Dürer und die Präraffaeliten. Beiden war vornehmste Devise der Kampf gegen jede Art von Nachahmung, namentlich gegen die der Antike. Ja, die Übereinstimmung geht noch weiter. In demselben Kopenhagen, wo Gerstenberg seine bedeutendsten literarischen Leistungen schuf, nicht im äußeren, wohl aber im inneren Gegensatz zu der gottschedisierenden dänischen Gesellschaft der schönen Wissenschaften, kämpfte Asmus Carstens

den guten Kampf für die Freiheit der Kunst gegen die von der Kopenhagener Akademie vertretene und verfochtene Schablone. Und denken wir endlich daran, wie mächtig Gerstenberg von der Welt Kants angezogen wurde, so erinnern wir uns, daß Carstens Raum und Zeit nach der Anschauung des Philosophen darstellte, was ihm dann von Schiller und Goethe nicht eben sehr schönen Spott eintrug.

Aber auch andere, weniger bedeutende Männer von außerhalb und alte Freunde kehrten gern bei Gerstenberg ein, wenn sie nach Lübeck kamen. Trotz seiner bedrängten Lage hat er es sich nicht nehmen lassen, den liebenswürdig zuvorkommenden Gastgeber zu spielen, wie schwer ihm das mit der Zeit auch wurde. Man darf allerdings nicht übersehen, daß dieser Verkehr geeignet war, ihn über die traurige Lage und die abnehmende Schaffenskraft, wenigstens für Stunden, hinwegzutäuschen. Gefiel er sich doch gern darin, den allseits Verehrten und Berühmten zu spielen. Er lebte von der Vergangenheit — ein nie trügendes Zeichen für den Niedergang.

Der alte Jenenser Freund und Herausgeber des „Hypochondristen", Friedrich Jakob Schmidt, kam mit Frau und Kindern nach Lübeck und war ganz entzückt von der freundlichen Aufnahme, die er fand, namentlich aber von Gerstenbergs Frau, die ihn stundenlang mit Gesang unterhielt[17]. Der zweite, 1780 erschienene Band seiner Horazausgabe enthält die Widmung „An den Geist seiner vortrefflichen Freundin der Frau R(ittmeister) v. G(erstenberg) in L(übeck)". Der braunschweigische Kammer- und Postrat Johann Friedrich Gräfe, von dem wir einige Sammlungen Oden und Schäfergedichte besitzen, verlebte mit seiner Tochter, der Gattin Johann Arnold Eberts, anregende Tage im Gerstenbergischen Hause und schickte ihm zum Dank einige von ihm selbst komponierte Oden[18]. Ein anderer, der in Kroatien weilt, gedenkt immer und immer wieder der bei Gerstenberg zugebrachten Stunden. Er schickt ihm ausführliche Reiseberichte unter Berücksichtigung des kleinsten Details und unter wiederholter Versicherung der Freundschaft. Er mußte also wohl glauben, daß Gerstenberg auch seinerseits Interesse für ihn hatte. Friedrich Heinrich Jacobi, der im Sommer 1780 nach Wandsbeck kam, um seine bei Claudius untergebrachten Söhne abzuholen,

reiste nicht an Lübeck vorbei[19]. Die späteren, auf der gemeinsamen Liebe zur Philosophie beruhenden Beziehungen zwischen Gerstenberg und Jacobi, werden hier ihren Ausgangspunkt genommen haben. Zur selben Zeit war auch Maximilian Klinger in Lübeck[20]. Am 19. September schreibt Boie an Voß: „Klinger ist auch hier. Er geht als Lieutenant in russische Dienste . . . .“ Daß Boie die Bekanntschaft zwischen Klinger und Gerstenberg nicht vermittelt hätte, falls Klinger nicht ohne weiteres den Ugolinodichter aufsuchte, ist wohl ausgeschlossen. Von dem Eindruck beider aufeinander wissen wir indessen nichts. Daß sie sich sympathisch gewesen wären, glaube ich nicht. Ein größerer Gegensatz als er bestand zwischen dem Stürmer Klinger, der nach überschäumenden Jugendjahren zu einer ernsten und gesammelten Männlichkeit herangereift war und im Begriff stand, im fremden Land zu den höchsten weltlichen Ehren emporzusteigen und Gerstenberg, der halt-, mut- und hoffnungslos hindämmerte und untätig zusah, wie sich seine Lebensbahn abwärts neigte, läßt sich wohl kaum denken.

In besonders lebhafter Verbindung stand Gerstenberg namentlich in den ersten Lübecker Jahren mit den Genossen des Göttinger Hainbundes und mit Claudius, der inzwischen nach Wandsbeck übergesiedelt war. Im Herbst 1777, als Gerstenbergs ältester Sohn Wilhelm gestorben war, kam der Bote „expreß“ nach Lübeck herüber, um mit Gerstenberg über einen ganz abenteuerlichen Plan zu verhandeln[21]. Man wollte nämlich die falsche europäische Welt verlassen und den glücklichen Gefilden eines zweiten Paradieses entgegeneilen. Dieses Dichter-Paradies sollte auf der spanischen Südseeinsel O-Taheiti gegründet werden. Overbeck stand mit Voß in einer Art von otaheitischem Briefwechsel. Neben diesen, Gerstenberg und Claudius, wollten noch mittun Buchholz, ein gewisser Groeninger in Münster, Sprickmann, Hahn, Miller, Friedrich Leopold Stolberg, Schönborn, der Hamburger Arzt Jakob Mumssen, Brückner und — last not least — Klopstock. Georg Forster sollte bei der englischen Gesandtschaft vermitteln. Die Angelegenheit zog sich ziemlich lange hin. Damit hängt es wohl auch zusammen, daß Forster im Jahre 1780 im Göttingischen Magazin, an dem auch Gerstenberg Mitarbeiter war, eine ausführliche Beschreibung von O-Taheiti erscheinen ließ[22]. Ob wirklich ernsthafte Schritte gemacht worden sind, diese phantastische

Absicht zu realisieren, darf füglich bezweifelt werden. Klopstock, der „kein Reiser mehr, wie vordem“, hätte sicher nicht daran gedacht, die gemütlichen Verhältnisse zu verlassen, in denen er in Hamburg lebte. Dasselbe gilt von Friedrich Leopold Stolberg, der eben fürstbischöflicher Minister in Eutin geworden war, und selbstverständlich von dem starren Schulmann Voß. Und Gerstenberg selbst? Es wäre ihm wohl kaum eingefallen, mit seiner zahlreichen Familie ein ungewisses Schicksal jenseits des Ozeans auf sich zu nehmen. Ohne Weib und Kinder wäre er ganz gewiß nicht gegangen. Das ganze Vorhaben war nichts anderes als ein für jene Zeit charakteristischer Versuch, der engen Gebundenheit des Daseins zu entfliehen, sich aus der Plattheit der Aufklärung emporzuretten in eine höhere Wirklichkeit. Hatte doch schon einige Jahre vorher Wilhelm Heinse seinem guten Vater Gleim wiederholt von dem Plan gesprochen, in einem glückseligen Klima eine Kolonie zu gründen, wo ein altes Tempe der Grazien sich auftun sollte[22a]!

Besonders lebhaft waren während seines Lübecker Aufenthaltes auch Gerstenbergs Beziehungen zu Hamburg, und nicht nur über den Umweg von Eutin und Kiel. In Hamburg bildete das Gut Borstel, welches die Witwe des älteren Bernstorff, die schon erwähnte Charitas Emilie von Buchwald, nach dem Tode ihres Gatten bezogen hatte, den Mittelpunkt des literarisch-geselligen Verkehrs, wenigstens bis 1778, wo die Herrin die Hansestadt mit Weimar vertauschte. Hier traf sich alles, was auf Geist Anspruch machen durfte, um so mehr, als Klopstock eine Reihe von Jahren als Gast im Hause der Gräfin lebte[23]. Im Juli 1776 besuchte Klopstock in Begleitung Johanna Elisabeth von Winthems, seiner Freundin und späteren Frau, sowie des Professors Büsch, Gerstenberg in Lübeck[24], nachdem ein schon im Mai angekündigter Besuch aufgegeben worden war[25]. Es war für alle ein fröhlicher Tag, besonders aber für die noch in den Kinderschuhen steckenden Söhne Gerstenbergs, denen Klopstock, alten Gewohnheiten treu, das Schwimmen und Tauchen beibrachte. Gerstenberg konnte sich nicht enthalten, die Reisenden, denen sich noch Carl Friedrich Cramer und Noodt angeschlossen hatten, nach Eutin, wo Friedrich Stolberg[25a] besucht wurde, und nach Kiel zu begleiten, wo Gerstenberg alte Bekannte wiedertraf, wie Christian Berger, der seit 1761 Professor der Medizin an der Universität war, und vor allem Martin

Ehlers, den dermaligen Segeberger Genossen. Wie innig das Verhältnis Gerstenbergs zu Klopstock war, bezeugt nicht nur die Tatsache, daß ihm Gerstenberg einen winzigen Teil seiner sonst verschollenen Oper Peleus zuschickt[26], von der wohl auch kaum viel mehr ausgearbeitet war, sondern noch mehr das lebhafte Interesse des einstigen Literaturbriefschreibers für Klopstocks orthographische Reformversuche. Klopstock wollte bekanntlich die deutsche Rechtschreibung in der Weise verbessern, daß er verlangte, kein Laut dürfe mehr als ein Zeichen und kein Zeichen mehr als einen Laut haben. In seinen seltsamen Vorschlägen kümmerte er sich nicht um die geschichtliche Entwicklung der deutschen Sprache. Im Gegensatz zu Männern wie Herder, Lessing und namentlich Hamann, scheint Gerstenberg, abgesehen von einigen Einwendungen im einzelnen, mit Klopstocks Neuerungen ganz einverstanden gewesen zu sein, obwohl er überzeugt war, daß sie, um durchzudringen, noch längere Zeit brauchen würden. Wir besitzen nämlich einen Brief von ihm an den Messiasdichter, der nach dessen neuer Methode abgefaßt ist[27]. Gerstenberg schreibt: „Ihre Ortografih ist so durchaus richtig, soh tihf, fon allen Seiten soh sorgfeltig durchgedacht, das ihchs führ Pflicht halte, Ihnen auch dahrin zuh folgen — wen man kan. Mit der Zeit geht gewis durch, ahber langsam, und filleicht erläben Sih es nicht. Es ist schwär, sich im Schreiben des alten Buhchstabihrens zuh entwöhnen, nicht ein Jeder haht dih Geduld, dih Aufmerksamkeit, dih dahzuh nöhtig ist: ihch finde das bei dihsem ärsten Fersuhche sohgahr selbst; und dan ist doch auch in solchen Fellen weit angenämer der Erfinder als der Nachahmer zu sein." Nur von den vielen Dehnungs-h will Gerstenberg nichts wissen und schlägt vor, „den Hellaut liiber durch eine Ferdoplung des Fokaals, und die Dänung durch ein zu den einzelnen Fokaal oder Diftong hinzungesetztes „H" anzudeuten." Er fügt hinzu: „Auch das läge zum Teil schoon in der alten Schreibekunst, und gibt der Sprache ein fokaalreiches Ansehen."

Im Jahre 1777 erwiderte Gerstenberg den Besuch Klopstocks[28]. Er war ein vielbegehrter Gast und folgte, gern und bewußt, willkommen zu sein, Einladung auf Einladung. Mit der Winthem speist er zusammen bei einem Fräulein Poel, jedenfalls einer Verwandten des Herausgebers des „Altonaer Merkur", der mit einer Tochter Büschs verheiratet war. Er hört in der Katharinen-

kirche eine Musik von Carl Philipp Emanuel Bach, die ihm wie eine Harmonie der Engel schmeckt. Bach selbst, mit dem er schon verschiedentlich korrespondiert hatte, lernt er jetzt persönlich kennen und findet in ihm einen liebenswürdigen, freundlichen Mann, wie er ihn sich gewünscht hatte. Ganz hingerissen ist er von dem Gesang der Winthem: „göttlich! ich brach zehnmal in Tränen aus, es war zu stark für mich." Das war gewiß keine Übertreibung. Gerstenberg, bei aller Reizbarkeit und kritischen Schärfe eine überweiche Natur, war durch die Aufregungen, die er zu bestehen hatte, gewiß noch empfindlicher geworden, als er an sich schon war. Wie mußte ihm inmitten der Hamburger Wohlhabenheit und Behaglichkeit die eigene ungewisse Lage aufs Herz fallen, die im Jahre 1777 übrigens noch gar nicht so hoffnungslos war. Man glaube auch ja nicht, daß er den Aufenthalt in Hamburg nicht mit vollen Zügen genoß. Mit seiner sich immer mehr der tatenlos dahindämmernden Resignation nähernden Verfassung hängt es aufs engste zusammen, daß er die Ungunst der Verhältnisse gleichsam aus seinem Bewußtsein hinausschob, wenn es ihm gerade paßte. In der Kunst, sich zu betrügen, sich pathetisch zu erhöhen oder zu bemitleiden, brachte er es allmählich zu bemerkenswerter Fertigkeit. Neben dem Hause der Gräfin Bernstorff war das Heimwesen des schon mehrfach erwähnten Mathematikprofessors Johann Georg Büsch, des Mitarbeiters an der Hamburgischen Neuen Zeitung, ein Brennpunkt des literarischen Interesses. Auch dort wurde für Gerstenberg eine Gesellschaft gegeben. Er schreibt darüber an Sophia: „Da lernt ich die beiden Mumsen kennen, den jungen Unzer[29], Verf. des Diego, den jüngeren Hensler[30], und viele andere, Männer, Weiber, und Mädchen, kennen. Auch Leisching kam: er hatte die Ehre, neben der Frau vom Hause zu sitzen. Sie ist ein fettes, ältliches, hochrothes Weibchen, so eine Madam Ellison, wenn Du etwan Fieldings Amalia gelesen hast. Ueber Tisch war besonders Unzer sehr lustig, der eine außerordentliche Gabe hat, Gesichter zu machen, womit er ein ganzes Drama von Fratzen spielt: man kann sich todtlachen. Das dauerte so bis um 1/2 Uhr in die Nacht hinein." Auch Christoph Daniel Ebeling, der mit Büsch zusammen die Handelsakademie leitete, lernte Gerstenberg kennen. Wirklich nahe trat er von diesen Männern aber vorläufig nur dem Hamburger Arzt Jakob Mumssen

(1737—1819), dem „Onkel Toby", wie er in dem Kreise nach jenem wackeren Manne aus Sternes „Tristram Shandy" genannt wurde. Im Münchner Nachlaß haben sich eine Reihe von Briefen Mumssens an Gerstenberg erhalten, aus denen hervorgeht, daß namentlich die Freundschaft Mumssens mit den Grafen Stolberg und Claudius die beiden Männer zueinander führte. Mumssen besuchte Gerstenberg bald in Lübeck, berichtet brieflich von Claudius und Claudia, die ihm Grüße von Gerstenbergs, von Selmar und Selma mitgebracht hätten und empfiehlt Gerstenberg junge Leute, die durch Lübeck kommen, unter andern den Landschaftsmaler Kniep, den späteren Reisegenossen Goethes in Italien. Vor allem ist Mumssen jedoch mehrmals der Vermittler der Korrespondenz Gerstenbergs mit einer jungen adligen Dame, die damals mit den ersten Geistern der Nation im Briefwechsel stand, mit Auguste Stolberg, Goethes verehrtem und nie gesehenem Gustchen.

„Man weiß erst daß man ist wenn man sich in andern wiederfindet." Diese Worte Goethes (13. Februar 1775) an die „teure Ungenannte" enthalten den Schlüssel zu seiner machtvoll hochfliegenden, demütig hinschmelzenden Korrespondenz mit ihr, in der Goethes Persönlichkeit um die Zeit, als er nach Weimar übersiedelte, wahrer in die Erscheinung tritt, als irgendwo sonst. Goethes Bekenntnis leiht aber zugleich Worte dem inneren, von Klopstock zu Unrecht verspotteten Drang Gustchens, sich den Menschen und namentlich den dichtenden Freunden ihrer Brüder, die ihr sympathisch waren oder die sie bewunderte, aufzuschließen und den Umgang mit ihnen zu suchen. Sie lebte damals als Stiftsdame in Üterſen bei Pinneberg, das heute von Hamburg aus in einer halben Stunde erreichbar ist. Sie war daher oft bei der Gräfin Bernstorff zu Besuch und lernte hier neben andern Voß und Boie kennen. Mit Gerstenberg traf sie während seines Hamburger Aufenthaltes nicht zusammen. Flüchtig hatten sie sich schon in Kopenhagen getroffen. Aber wirklich kennen lernte Gustchen ihn und seine Frau erst zu Anfang des Jahres 1778, als sie in Lübeck war, wahrscheinlich gemeinsam mit ihrem Bruder Christian, der damals als Amtmann in Tremsbüttel weilte, unweit des Lübeck benachbarten Oldesloe. Sie war sehr leidend und mußte sich sehr schonen, war aber, bei aller Neigung zur Hypochondrie, im Gegensatz zu Gerstenberg, von einer außer-

ordentlichen Heiterkeit und Stärke des Geistes. Es ist sehr zu beklagen, daß ihre Briefe, namentlich die an Goethe, nicht erhalten sind. Wir hätten dann wahrscheinlich feststellen können, daß diese Reichsgräfin so recht eigentlich ein Symbol war für diese ganze himmelhochjauchzende und gleich wieder zu Tode betrübte Übergangsepoche, die so viele Opfer forderte, unter denen Gerstenberg selbst wahrlich nicht das geringste war. Um so willkommener wird es sein, daß wir zehn Briefe Augustas veröffentlichen, die, teilweise undatiert, jedenfalls alle in die Jahre 78 und 79 gehören[31]. An Tatsächlichem enthalten sie wenig. Aus einer Anspielung geht hervor, daß Gerstenberg Hippels eben erschienene „Lebensläufe" sehr hoch einschätzte. Für uns ist dies insofern wichtig, als daraus ersichtlich ist, daß Gerstenberg die neu erscheinende Literatur mit Interesse verfolgte. Wie sehr mag ihn da das überall kräftig einsetzende frische Leben in unserer Dichtung, an der er nicht mehr teilnehmen durfte, niedergedrückt haben! Dringend bittet Gustchen den Freund und die Freundin, nach Hamburg zu kommen, als eine der berühmtesten Sängerinnen der Zeit, Elisabeth Gertrud Mara, in der Hansestadt ein Konzert gibt. Ein wie fester freundschaftlicher Zusammenhalt in dem ganzen Hamburger Kreis herrschte, beweist der Umstand, daß Gustchen auf Ebelings Stube eilt, um den Brief nach Lübeck zu schreiben, damit der Freund von dem bevorstehenden Ereignis möglichst schnell erfahre. Auch bei Klopstock schreibt sie einmal an ihren „caro hordeo-Mons", in einem übermütigen fremdsprachlichen Kauderwelsch, das Klopstock in seinen lateinischen und griechischen Bestandteilen verbesserte, freilich, ohne dabei, offenbar absichtlich, sehr genau zu verfahren. So neckisch Gustchen oft auch schreibt, einen so gesunden Mutterwitz sie auch besaß, sie hatte dennoch recht, Gerstenberg zu versichern, daß sie im Grunde eine ernsthafte Natur sei: „und fast immer gränze ich an Wehmuth, die ich am meisten liebe." Herz und Natur: so lautete das Motto der echten Schülerin ihrer Brüder. Weil sie eine liebesbedürftige Seele war und sich einsam fühlte, so wandte sie sich mit einem arglosen und natürlichen Vertrauen an die, bei denen sie Verständnis und Freundschaft zu finden hoffte. Als sie bald darauf Ministerin Bernstorff geworden war, wurde das natürlich anders. Der schriftliche Verkehr mit Gerstenberg hatte vielleicht auch schon vorher aufgehört.

Doch scheint Auguste Bernstorff ihren Gatten, der mit Gerstenberg immer weniger zufrieden war, zu seinen Gunsten beeinflußt zu haben. Es ist eine seltsame Fügung, daß in demselben Jahre 1823, da sich die Greisin nach langem Schweigen an Goethe wendet, um seinen Blick und sein Herz zum Ewigen zu wenden, und der Dichter in seiner immer denkwürdigen Antwort bekennt, daß „wir uns selbst überleben", ein anderer, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, die Augen für immer schloß, nach einem Dasein, das in seiner größeren Hälfte wahrlich ein ganz anderes Sichselbstüberleben war, als das, von dem Goethe redet....

Es lag nahe, daß Gerstenberg während seines Hamburger Aufenthaltes auch Altona und seine dortigen Freunde aufsuchte[32]. Er weilt an den Stätten seiner Kindheit, steht voll Rührung in dem nahen Ottensen am Grabe Meta Klopstocks, „wo auch mein Klopstock schlafen wird", erquickt sich an dem Anblick der Elbe mit ihren kleinen Inseln und Schiffen, tritt bei seinem alten Pastor ein und besucht endlich die alten Bekannten, vor allem Henrici und Dusch. Beide wirkten noch am Christianeum, in dessen Leitung sie sich teilten. Bei Dusch[33], der krank war, blieb Gerstenberg nur kurze Zeit. Die ironische Abfertigung, die er Duschen in den Schleswigschen Briefen hatte zuteil werden lassen, wird dieser ihm auch nur schwer verziehen haben. Bei Henricis dagegen wurde er mit herzlicher Freude aufgenommen. Die Beziehungen zwischen beiden Männern waren in der Zwischenzeit niemals ganz zum Stillstand gekommen[34]. Eine geistige Verbindung bestand natürlich nicht: an Henrici, der sich mit seiner Frau auf Lateinisch zu unterhalten pflegte, gingen die großen Umwälzungen auf literarischem Gebiet spurlos vorüber: er blieb ein getreuer Anhänger Gottscheds. Die Freundschaft mit dem Dichter des „Ugolino" litt dadurch aber nicht. Henrici hatte eines seiner Kinder nach Gerstenberg Heinrich Wilhelm getauft, der älteste Sohn mußte dem verehrten Gast Märsche auf der Violine vorspielen, man wußte vor Zuvorkommenheit gar nicht, was man ihm alles antun sollte und zum Schluß wußten Henrici und sein Malchen, die übrigens bald darauf starb, nachdem sie ihrem Gatten zehn Kinder geschenkt hatte[35], es mit List so einzurichten, daß Gerstenberg auch bei ihnen übernachten mußte. Man kann sich vorstellen, wie wohl ihm diese Treue tat! Deshalb sollte dieses Altonaische Stilleben,

das außerdem eine gewisse Vorbedeutung für Gerstenbergs späteres Leben hat, nicht in seiner Biographie fehlen.

Wir haben schon verschiedentlich darauf hindeuten können, welche Rolle die Musik in Gerstenbergs Dasein spielte. Seine Anschauungen von ihr sollen erst später dargestellt werden. Es würde jedoch eine nicht unwichtige Partie in dem Gemälde seines lübischen Aufenthaltes fehlen, wenn wir nicht gerade hier seiner deutlich zu verfolgenden Bemühungen um die Kunst Euterpens gedächten. Gerstenberg war keineswegs auf Hamburg angewiesen, wenn er gute Musik hören wollte. Er hatte dem Gesange der Winthem, den übrigens auch Friedrich Heinrich Jacobi aufs höchste bewunderte[36], nicht nur den Gesang seiner Frau an die Seite zu stellen, in Lübeck selbst war ebenfalls Gelegenheit vorhanden, gute Musik zu hören[37]. Um 1777 war der Vater Carl Maria v. Webers Kapellmeister bei der Stöfflerschen Truppe, die regelmäßig Konzerte gab. 1752 war ein Opernhaus neu erbaut worden, in dem sich italienische Gesangsvirtuosen neben Instrumentisten verschiedener Art hören ließen. Große Verdienste um das Lübecker Musikleben hatten sich Johann Paul Kunzen und sein Sohn Adolf Karl Kunzen erworben, die beide Organisten an der Marienkirche waren. Wahrscheinlich ein Sohn dieses letzteren war Friedrich Ludwig Aemillius Kunzen, der im Gerstenbergischen Kreise die höchste Bewunderung genoß und in dem Briefwechsel zwischen Gerstenberg und Carl Cramer als einer der ersten Musiker der Zeit gerühmt wird. Er sowohl wie Neefe und Johann Abraham Peter Schulz, der die Musik zum „Götz" schrieb, die beide Gerstenberg nahe standen, sind bekannt als Komponisten Klopstockscher Oden und Chöre. Musikalische Fragen und Werke beherrschen neben menschlicher Zuneigung gerade in dieser Zeit den Verkehr zwischen Gerstenberg und Cramer. So schreibt jener an den Freund[38]: „Nochmals und abermals, mein liebster Cramer, danke ich Ihnen für Ihr sehr willkommenes Geschenk der Kunzeschen Lieder (1784 erschienen die Kunzeschen Kompositionen zu Liedern Cramers), die ich, nachdem ich sie itzt mit Aufmerksamkeit durchgespielt, größtenteils ganz vortrefflich gefunden habe. Mich dünkt, man kann sie auf keine historische Kapelle bringen[39], als wenn man sie neben die Utzischen Lieder unseres Schulz stellt; und auch diese Probe haben sie, für mich wenigstens, ausgehalten. Jedes Ding in seiner

Art: aber wahrlich reines lauteres Gold in beiden, nur bey den einen vielleicht etwas gediegener, wie bei den anderen. Ich habe viel mit Schulz über den lieben Kunzen gesprochen, und Schulz selbst war der Meynung, daß in Kunzen wohl einer unserer größten Componisten steckte, wenn er mit eben dem Genie studierte, mit dem er arbeitet. Möchte ein günstiges Schicksal diese beiden harmonischen Seelen nur auf eine kurze Frist von ein oder zwey Jahren zusammenführen, daß Kunzen, wenn er die Akademie verließe, nun auch bey Schulze(n) die hohe Schule durchmachen könnte!" Kunzens erste Oper „Holger Danske" wurde von Baggesen in Kopenhagen aufgeführt, aber von Rahbek und seiner Clique übel aufgenommen. Er wurde dann später Schulzens Nachfolger in Kopenhagen und von seinen Zeitgenossen mit — Mozart auf eine Stufe gestellt. Kunzen hat auch Gerstenbergs „Hymne auf die Harmonie" komponiert. Ein Werk, anziehend namentlich durch seine schönen Harmonien, während die Melodien zwar natürlich und wohlklingend, aber etwas altfränkisch wirken. Vortrefflich ist der in dieser Zeit verhältnismäßig seltene Sekundakkord angewandt und sehr bemerkenswert erscheint die Ähnlichkeit der Stimmung mit der von Beethoven im Jahre 1795 komponierten, 1797 publizierten „Adelaide".

Vor allem trugen Gerstenberg und seine Freunde jedoch selbst bei zur Pflege der Musik in Lübeck und das sehr beträchtlich. Als Friedrich Jacob Schmidt bei Gerstenberg ist, wird er von Frau Sophia stundenlang mit Gesang und Saitenspiel unterhalten. Jacobi hält Overbeck für ein musikalisches Genie[40]. Gerstenberg hatte die Gambe neu hinzugelernt und auch seine Kinder beherrschten verschiedene Instrumente[41]. Ganz hingerissen ist Biester, als er eines Abends in Gerstenbergs Hause Bürgers Leonore mit der Musik von André vortragen hörte[42]. Sophia spielte und sie und ihr Gatte sangen das Duett. „O Bürger! Bürger! wärst du doch dagewesen! Solche Herrlichkeit der Musik, solche Kraft des Gesangs! Wie jeder Gedanke ganz ergriffen ist, und ganz ausgedrückt! Voll Wahrheit! Voll Natur! Einige Stellen sind über allen Ausdruck vortrefflich. Wie hats mein Herz gelabt! Und wie entzückte michs, dabey an dich zu denken. Er sagte mir hernach: Schreiben Sie das an Bürger! Und siehe! hier thu ichs". Wir sind aber noch genauer über die musikalischen Abende bei Gersten-

berg und seinen Lübecker Genossen unterrichtet[43]. Man kam Sonnabends zusammen, gegen 5 Uhr, und spielte ohne Unterbrechung bis 9 Uhr fort. Wenn dieses Programm eingehalten wurde, so wars eine gehörige Leistung. Man begann mit einer Symphonie, darauf wurde eine Arie gesungen, dann ein Solo gespielt und so von vorne wieder herum! Statt der Symphonie, die es damals eigentlich noch gar nicht gab, konnte alles vorgetragen werden, was vier oder mehr Instrumente verlangte, statt des Solo durfte auch Duo und Trio gespielt werden. Die Hauptmitwirkenden an diesen Abenden waren neben Gerstenberg und seiner Frau Buchholz, Overbeck und ein gewisser Prenzlin, von dem wir gar nichts wissen. Auch mit dem Entwurf lebender Bilder beschäftigte sich Gerstenberg, wie aus Notizen hervorgeht, die er auf die Rückseite eines Schmidtschen Briefes kritzelte. Daß Gerstenbergs musikalische Bedeutung auch jenseits der Mauern der Hansestadt bekannt war, geht daraus hervor, daß ihm verschiedentlich Virtuosen empfohlen werden, die in Lübeck ein Konzert geben wollten und sich dafür die Protektion des dänischen Residenten zu sichern wünschten.

Allerdings — dieser Resident wurde selbst allmählich immer mehr helfender und schützender Fürsorge bedürftig[44]. Am 14. Oktober 1779 schreibt Friedrich Leopold Stolberg an seinen Freund Ernst Schimmelmann: „Bester Ernst, Gerstenberg liegt mir mehr als je am Herzen. Seine Schuldenlast wird immer drückender; seine Frau, die sein Himmel auf Erden ist, härmt sich krank. Ich empfehle ihn Dir. Bernstorff wird ihm gewiß günstig sein .... Ich empfehle Gerstenberg Dir.“ Schon 1777, kaum zwei Jahre, nachdem er den Lübecker Posten angetreten hatte, ging Gerstenberg mit der Absicht um, ihn wieder aufzugeben. Auf alle Fälle wollte er sich ein größeres Einkommen sichern. Da Bernstorff ihm wiederholt versichert hatte, sich seiner anzunehmen, so kam er um das Generalkonsulat über die Hansestädte ein. Wahrscheinlich ist dieses Gesuch, zu dem Bernstorff selbst Gerstenberg durch Friedrich Leopold hatte ermutigen lassen, dem Finanzkollegium niemals vorgelegt worden. Denn August von Hennings, der damals Kommittierter im Kollegium für die ausländischen und Konsulatssachen war[45], und von dessen Verhältnis zu Gerstenberg wir noch zu reden haben werden, hielt es wegen der damit verbundenen

Gehaltserhöhung zurück. Gerade um die aber war es Gerstenberg allein zu tun. Er hatte dann durch den getreuen Stolberg Bernstorff vorschlagen lassen, ihm das Postmeisteramt in Lübeck zu geben. Das hielt Bernstorff für unmöglich. Als Minister konnte er kaum anders denken. Den Vertreter des Staates, an dessen Spitze er stand, durfte er doch nicht mit einem Amt belehnen, das mit der Würde des Residenten schlechterdings nicht zu vereinigen war. Indessen, was kümmerte Gerstenberg sich um Würde! Es war ihm nicht einmal mehr um seine eigene zu tun. Was er wollte, war Geld, Geld und nochmal Geld. Bernstorff fordert ihn auf, seine Schulden abzuzahlen. Das mußte den unglücklichen Mann wie Hohn berühren. Womit hätte er sie begleichen sollen! Andrerseits darf nicht verkannt werden, daß es Bernstorff nicht ganz zu verdenken war, wenn er nichts für Gerstenberg tat. Er hielt ihn für arbeitsscheu und wurde darin durch Gerstenbergs literarisches Schweigen nur bestärkt. Vielleicht konnte er auch nichts tun, empfand daher Gerstenbergs fortwährendes Ansuchen als Vorwurf gegen seine eigene Macht als Minister und wünschte sich doch keine Schlappe zu holen. Gern begönnert man ja nur die, deren Erfolg sicher ist und die einen daher gar nicht nötig hätten, wenn man sich nicht recht billig den Ruhm des Beschützers erwerben wollte. Was nutzte es Gerstenberg, daß Stolberg bemerkt, in Griechenland hätten alle Städte um die Ehre gestritten, den Sänger der Musen zu erhalten! Der dänische Hof und die dänische Regierung waren weit entfernt von solchen klassischen Gewohnheiten. Man erfüllte gar nichts oder doch erst nach einer langen Zeit des Aufschubs und Wartens, um der späteren Wohltat den Schein eines größeren Werts zu geben. Zur selben Zeit, als Stolberg sich für Gerstenberg vergebens einsetzt, ist er ebenso vergeblich bemüht, der Witwe Helferich Peter Sturzens eine Pension zu erwirken. Wäre Gerstenberg nicht Familienvater gewesen, vielleicht hätte ers gemacht wie Wieland, der sich dann mit sieben Geistern, die ärger waren als er, verbündet und die Welt umgekehrt hätte[46]. Aber er hatte Weib und Kind, die er nicht verlassen durfte. Todesahnungen quälen ihn — wahrscheinlich wäre es besser für ihn gewesen, wenn sie sich erfüllt hätten. Ein fieberhaftes Suchen nach Einnahmequellen füllt diese Jahre aus. Zunächst alles vergeblich. Bernstorff legt 1780 für vier Jahre den Ministerposten nieder. Sein Nachfolger

als Auslandsminister wird Rosencrone, der „feiste jüdländische Ochse", wie ihn Christian Stolberg in einem Brief an Gerstenberg nennt. Guldberg, der Premierminister und Gegner Bernstorffs, tat nichts für Gerstenberg, schon aus dem Grunde, wie aus einem Brief Trants hervorgeht, weil er deutscher Abstammung war. Wenn man Gerstenbergs Angelegenheit und traurige Lage trotzdem in Kopenhagen nicht vergaß, so war dies besonders auch das Verdienst Ernst Schimmelmanns (1747—1831), der 1784, als Guldberg gestürzt wurde und Bernstorff wieder in das Ministerium eintrat, das Finanz- und Handelsministerium übernahm. Zu Schimmelmann, diesem großen Idealisten und Gönner Schillers, hatte Gerstenberg schon in Kopenhagen in Beziehungen gestanden, die über das Verhältnis des Untergebenen zum Vorgesetzten weit hinausgingen. Als 1780 Schimmelmanns Gattin starb, die in dem ganzen Kreis verehrte und geliebte Emilie Rantzau[47], kondoliert ihm Gerstenberg in respektvollen, aber doch in den Worten eines Mannes, der weiß, daß sein Beileid als das eines Gleichstehenden aufgenommen wird. Es muß dies besonders erwähnt werden, weil es zeigt, daß Gerstenberg seine Würde doch nicht immer, wie so oft in dieser Zeit, fortwarf. Freilich ist auch zu berücksichtigen, daß er Schimmelmanns edlen und vornehmen Charakter kannte und daß er wußte, bei diesem Minister durch unmännliches Betragen nichts auszurichten. Schimmelmann tat, was er konnte. Er berät Gerstenberg und macht ihm einen Plan, wie er seine Schulden am besten abtragen könne. Aber freilich, was nützte das, wenn neben den privaten Gläubigern sich jetzt auch das Finanzkollegium meldete, welches Gerstenberg einst eine größere Summe vorgeschossen hatte. Für das Jahr 1781 wird ihm ein Teil seiner Gage gestrichen. „Alles, alles ist dicke Finsterniß um mich her, und der Quell, der mich laben soll, lispelt mir nirgends durch die undurchdringliche Nacht." Diese Zustände mußten in der Tat an der Wurzel von Gerstenbergs Leben nagen. Um so weniger können wir ihm jedoch die zerknirschte Demut verzeihen, in die er sich jetzt hineinredet, anstatt zu handeln. Allerdings, unter solchen Umständen dichterisch tätig sein, das war immerhin recht schwierig und erforderte jedenfalls ganz andere Nerven, als sie Gerstenberg besaß. In dieser Hinsicht ist die Meinung eines Bekannten, der noch dazu sein Gläubiger war, be-

merkenswert, die von den immerwährenden Aufforderungen seiner Freunde, man muß sagen: vorteilhaft, absticht. Er will nichts davon wissen, daß sich Gerstenberg durch Werke seines Genies heraushelfe. Wehe dem Genie, das um Geld schreiben soll! Diese Anschauung, von einem einfachen Bürger geäußert, ist wahrlich kein geringes Zeugnis für die allgemeine Umwälzung, die sich in Deutschland vollzog. Die Freunde hatten ja von ihrem Standpunkt aus ganz recht: Gerstenberg sollte sich über sein Unglück erheben. Der wahre Dichter ist noch nie in den hochgehenden Wogen des Lebens zugrunde gegangen. Gewiß. Aber einmal hatte Gerstenberg seine Kunst mehr als zehn Jahre lang schlummern lassen. Die Kunst ist eine strenge Göttin, die sich, hat man sich einmal nicht mehr um sie gekümmert, stolz abwendet und so leicht nicht wieder zurückkehrt. Zweitens aber: von einem stürmischen Leben Gerstenbergs konnte ja gar nicht die Rede sein. Im Gegenteil, es verlief kläglich im Tümpel der Alltäglichkeit. Woher sollte da die Kraft kommen, zu dichten und zu gestalten, vorausgesetzt einmal, die Möglichkeit dazu wäre überhaupt noch vorhanden. Auch ein Stärkerer als Gerstenberg wäre endlich übermannt worden von den Nadelstichen des Alltags.

Man bedenke ferner, daß zu der Sorge um das nackte Leben alle die Aufregungen kamen, welche Auseinandersetzungen mit Gläubigern mit sich bringen. Diese Gläubiger waren zum Teil nahe Freunde, die Gerstenberg jetzt, gereizt, nervös und mißtrauisch, wie er wurde, durch eigene Schuld verloren gingen. Hier ist vor allem eines gelegentlich schon erwähnten Mannes zu gedenken, der zweifellos Gerstenbergs treuester Freund war und gegen den er sich in einer durch nichts zu entschuldigenden Weise verging.

Dieser Mann ist Friedrich Carl Trant[48], der von 1738—1798 lebte. Er war gebürtiger Oldenburger und hatte sich durch eisernen Fleiß, obgleich er nicht studiert hatte, zum Chef des zweiten Bureaus der deutschen Kammer im Finanzkollegium aufgeschwungen, wo er mit Gerstenberg zusammentraf. Er hat verschiedene Beiträge zu Rahbeks „Minerva" geliefert und namentlich Aufsätze über das Schulwesen Dänemarks geschrieben. Als Ernst Schimmelmann daran ging, den Negerhandel in Dänemark und seinen Kolonien zu verbieten, war es Trant, der als erster in

die dafür eingesetzte Kommission berufen wurde. Ein Mann also, dem Schimmelmann Vertrauen schenkte. Das nimmt von vornherein für ihn ein. In der Tat erscheint dieses Vertrauen vollauf gerechtfertigt, wenn wir Trants Verhältnis zu Gerstenberg betrachten oder richtiger Gerstenbergs Verhältnis zu ihm.

Trant ist der einzige unter Gerstenbergs Freunden, der wirklich handelt, nicht nur redet, der den einzigen vollgültigen Beweis wahrer Freundschaft gibt, indem er Opfer bringt und die Wahrheit sagt. Trant nahm, als Gerstenbergs Gläubiger immer zudringlicher wurden, bald nach dessen Fortgang von Kopenhagen sämtliche Schulden seines Freundes auf sich. Damit aber nicht genug. Wir haben schon erwähnt, daß er sich des ältesten Sohnes in der Hauptstadt wie ein Vater annahm. Er suchte Gerstenberg schon 1781, als dieser ihm geklagt, er könne sich in Lübeck nicht mehr halten, auf die besser bezahlte Segeberger Amts- und Zollverwaltung zu bringen. Hier fällt besonders ein Zug an Gerstenberg auf, der, mehr oder weniger versteckt, wohl immer in ihm wirksam und nur nicht bemerkbar war infolge der günstigen Umstände, in denen er sich die ersten dreißig Jahre seines Lebens befunden hatte. Das ist der Mangel an Entschlußkraft. Gerade hierin erinnert er stark an Grillparzer. Der Plan Trants wurde vereitelt. Zur selben Zeit aber fragt Gerstenbergs Vorgänger im Residentenposten, der jetzt in Danzig Dänemark vertrat, aber nach Lübeck wegen seiner Verheiratung mit einer Lübeckerin zurückzukehren wünschte, bei ihm an, ob er sich nicht um die Danziger Stelle mit höherem Gehalt bewerben wolle. Gerstenberg zaudert und bittet Trant um Rat. Seiner Entscheidung wolle er sich unterwerfen. Das wird natürlich abgelehnt. Sonst tut Trant, was er kann. Er schickt ihm Geld, fleht ihn an, nicht mutlos zu werden, doch an seine Frau zu denken, die ihren Kummer in sich hineinfraß, um den Gatten nicht zu quälen, und regt immer und immer wieder an, Gerstenberg möge seine Absicht ausführen, Briefe über Dänemark zu schreiben, damit Guldberg sein Interesse für das Land wahrnehme. Wenn Gerstenberg unter den obwaltenden Umständen nicht dichten konnte, was wir, so wie er nun einmal veranlagt war, begreifen, so hätte er doch arbeiten und seine Feder in den Dienst allgemeiner Interessen stellen sollen. Das Otahitische Projekt kann Trant natürlich nur ein

Lächeln abgewinnen: „Auf Ihr Projekt, nach Ostindien zu gehen, habe ich mit Willen nicht geantwortet. Das ist nichts, mein Lieber. Statt dessen komme ich wieder mit meinem alten Gerede, daß Sie nämlich wieder anfangen sollen, etwas zu schreiben. Dazu hat Ihnen Gott Gaben verliehen, scheint Sie eigentlich dazu berufen zu haben, und darum müssen Sie sich dazu ermannen und Muth fassen. Fangen Sie nur in Gottes Namen an; es wird schon gehen. Die Haushaltungssorgen überlassen Sie ganz Ihrer guten Frau. Wenns da an Kleinigkeiten fehlt, so wollen wir schon Rath schaffen." Trant ist gerad, von wenig Worten, aber um so rascher mit der Tat, ein feiner Menschenkenner voll edler Menschlichkeit, der, selbst kinderlos, offenbar beabsichtigte, sein Vermögen den Gerstenbergischen Kindern zu vermachen. Wie hat Gerstenberg diesem Mann gelohnt, von dem er selbst bekennt, daß er ohne seine übermenschliche Güte schon längst nicht mehr gehabt hätte, da er sein Haupt hätte hinlegen können? Im Jahre 1784, als er Lübeck verließ, kam Gerstenberg, wie wir gleich sehen werden, in den Besitz einer größeren Summe. Es war nur natürlich, daß Trant, der mehr für Gerstenberg getan hatte, als er zu leisten vermochte, den Freund jetzt um eine Abschlagssumme bittet. Man glaubte auch in Kopenhagen allgemein, Trant werde jetzt befriedigt werden. Gerstenberg aber ist beleidigt und zweifelt — jetzt wo er zahlen soll und kann! — an Trants aufrichtiger Freundschaft, zum großen Teil wohl auch deshalb, weil Trant, im Gegensatz zu Gerstenbergs anderen Freunden, ihm gegenüber niemals mit der Wahrheit zurückhielt. Gerstenberg, im Bewußtsein eigenen Verschuldens und eigener Ohnmacht, konnte jetzt nichts weniger vertragen als Wahrheit. Er schrickt nicht davor zurück, den immer Hilfsbereiten, der wohl von sich behaupten durfte, daß er Berge zu versetzen bemüht war, wenn es das Wohl seiner Freunde galt, bei anderen zu verdächtigen[49]. Er klagt darüber, daß ihm Trant nie seine Umstände entdeckt habe. Ob er wohl die moralische Niederlage empfunden, die er erlitt, als Trant die männliche Antwort gibt: „Lieber, wenn ein Freund dem Ertrinken nahe ist, soll ich ihm erst noch weitläufig erzählen, in welche Gefahr ich mich stürze, wenn ich ihn rette? — Die Art von Freundschaft kenn ich nicht!" Praktisch hatte dieses edle Eingeständnis gar keinen Erfolg. Trant war durch Gerstenberg arm geworden. Seine den Stempel der

Wahrheit tragenden Briefe, in denen er flehentlich um Geld bittet, beantwortete Gerstenberg mit der Aufforderung, Trant möge ihm ein Verzeichnis dessen einsenden, was er ihm schuldig sei! Trant aber hatte es immer verschmäht, sich förmliche Beweise geben zu lassen. Gerstenbergs Benehmen ist hier im höchsten Maße verächtlich. Gleichmütig sieht er zu, wie ein Freund durch seine Schuld am Rande des Abgrunds schwebt. Ja, da er einen großen Teil seiner anderen Gläubiger bezahlt, so ist der Verdacht nicht abzuweisen, daß er Trant überging, weil er wußte, daß dieser keine gesetzlichen Unterlagen für seine Forderungen aufweisen konnte. Wie sich das Verhältnis beider Männer zueinander von jetzt an gestaltete, ob Gerstenberg schließlich doch noch zahlte, wissen wir nicht. Auf Drängen Bernstorffs, der wieder Minister geworden war, und Schimmelmanns, der sich Trants wie ein Freund annahm, mag er es getan haben, falls es überhaupt noch möglich war, um so mehr, als er von beiden Männern soeben einen Gunstbeweis empfangen hatte, der in seiner Art wahrscheinlich einzig dasteht.

Im Frühjahr 1783 reiste Gerstenberg nach Kopenhagen. Er konnte sich nicht mehr halten, seine Schulden waren trotz der ständigen Hilfe Trants ins Riesenhafte gewachsen, es mußte ein Ausweg gefunden werden. Der Minister Guldberg scheint es gewesen zu sein, der, noch kurz vor seinem Sturz, diesen Ausweg fand. Gerstenberg sollte seinen Lübecker Residentenposten verkaufen, um seine Schulden zu bezahlen, und sich mit dem übrigbleibenden Geld ein unabhängiges Eigentum erstehen, das ihm seinen Unterhalt bis zum Erwerb einer anderen Bedienung sicherte. Ein ungeheuerlicher Vorschlag, der aber auch die Billigung Schimmelmanns und der Freunde in Hamburg, Wandsbeck und Tremsbüttel fand[50], während Bernstorff im Grunde nicht einverstanden war, obwohl er sich den Maßnahmen seines Vorgängers nicht widersetzte. Und nun beginnt ein langwieriges Suchen nach dem besten Käufer und den günstigsten Abschlüssen. Auch hierbei erweist sich Gerstenberg als mißtrauisch und überaus reizbar. Kein Angebot ist ihm hoch genug, an allen hat er irgend etwas auszusetzen, und die Warnung des getreuen Trant, über dem besseren Käufer den guten nicht zu vergessen, war nur zu sehr berechtigt. Aber in seinem zum größten Teil selbst verschuldeten

Unglück hatte Gerstenberg immer noch ein unverdientes Glück. Es fehlte ihm nie an Freunden, die für ihn sorgten und wirkten. Diesmal war es Boie, der schließlich den seltsamen Handel in Ordnung brachte, freilich auch, ohne von seiten Gerstenbergs irgendwelchen Dank zu ernten. Im Gegenteil!

Am 28. Oktober 1773 schreibt Boie an Bürger[51]: „Das ist freylich arg, lieber Bürger, daß Sie mir den Homer nicht mitschicken, aber machen Sie nur was fertig, Gerstenberg solls schon ein andermal bekommen." Auf diese Briefstelle gestützt, setzte Weinhold den Anfang des Verkehrs zwischen Gerstenberg und Boie in das Jahr 1773[52]. Das war ein Irrtum. Er begann vielmehr schon vier Jahre früher. 1768 hatte Boie Werke Drydens und Rowes übersetzt. Er selbst hielt die Übertragungen für roh und wollte sie nicht veröffentlichen, um so weniger, als der Meßkatalog ein britisches Theater ankündigte, für dessen Verfasser er (fälschlich) Gerstenberg hielt[53]. Dadurch veranlaßt, schickte Boie zu Anfang des nächsten Jahres an Gerstenberg, als einen „der größten Kenner des englischen Theaters" eine Übersetzung von Otways „Orphan" mit der Bitte, sie zu beurteilen[54]. Daß Gerstenberg vor sieben Jahren im „Hypochondristen" Übersetzungsproben desselben Stückes geliefert hatte, wußte Boie wohl nicht. Gerstenberg nahm Boiens Versuch in einer Weise auf, daß dieser an Klopstock schreiben konnte[55]: „Ich fand . . . . . einen (Brief) von Gerstenberg, der mich selbst auf einen Augenblick vergessen machte, daß ich von Ihnen käme. Welch ein Mann! Welch ein Brief! Sie sollen ihn auch lesen und meine Freude theilen . . ." Trotzdem scheint Gerstenberg an den Übersetzungen vieles ausgesetzt zu haben. Denn Boie verspricht, niemals mehr übersetzen zu wollen. Von Übersetzungen will Boie überhaupt nichts wissen und als der Messias in englischer Sprache erschien, bricht er in die für die neue Epoche so charakteristischen Worte aus: „Allein was fragen wir auch nach Übersetzungen? Laßt die Ausländer kommen und deutsch lernen." Von dieser Zeit an datiert ihr Verhältnis. Gerstenberg war zunächst der Gebende, Boie der Empfangende. Boie blickt zu Gerstenberg empor wie zu einem bewunderten Meister. Gerstenberg nennt den Jünger enthusiastisch seinen Freund, darin der Überschwenglichkeit der Göttinger sehr ähnlich. Auch Ernestine und Frau Sophie werden in diese Freundschaft hineingezogen[56].

Dem Göttingischen Musenalmanach war Gerstenberg gewogener, als er unter Boiens Leitung stand. Doch auch schon damals steuerte er nur weniges bei. Zu Beiträgen für das „Deutsche Museum" vermochte Boie den Freund genau so wenig zu bewegen, obwohl er ihm höhere Honorare versprach, als den übrigen Mitarbeitern. Das war bereits zu der Zeit, als Gerstenberg sich anschickte, Lübeck zu verlassen. Es ist sehr gut möglich, daß Boie auf diese Weise versuchen wollte, Gerstenberg aus seiner literarischen Muße aufzuschrecken. Auch Goethe beklagte diese Muße, wenn wir Boie glauben können, der ihn 1774 in Frankfurt besucht hatte. Boie schreibt in einem auch sonst sehr interessanten Brief: „Goethe hat mir den Aufenthalt in Frankfurt zum angenehmsten der ganzen Reise gemacht. Sie haben doch schon seinen Werther gelesen? Sonst eilen Sie gleich dazu. Der Faust ist fertig (!). Wenn Lessing doch seinen auch gäbe! Sie haben sich sicher nicht getroffen. Goethe hat nach Shakespeare einen Julius Caesar zu machen gewagt. Es ist nichts weniger wie Nachahmung. Just immer die Gegenseite. Sonst zeichnet er itzt immer, und zeichnet fast wie er schreibt. Wie viel haben wir von Ihnen gesprochen[57], und er beklagt, daß Sie itzt allein ruhig sind, da die Deutschen wieder Männer zu seyn anfangen. Es ist alles in Gährung und wir sind einer Revolution nahe, von der ich mir viel verspreche. Ein guter Kopf nach dem andern erwacht." Dieses allgemeine Erwachen hat sicherlich dazu beigetragen, Gerstenberg zu lähmen. Boie sollte bald Gelegenheit haben, Gerstenberg von einer ganz anderen Seite als der des teilnehmenden Literaturfreundes kennen zu lernen. Persönlich haben sich beide offenbar erst 1778 getroffen, als Boie auf einer größeren Reise Lübeck berührte[58]. Dann scheint Boie erst wieder in Lübeck gewesen zu sein, als er sich, wohl nicht ohne Ersuchen Schimmelmanns, der mit Boiens bewährter Geschäftstüchtigkeit rechnete, um den Verkauf der Residenten„bedienung" bemühte. Ein Herr von Jessen in Meldorf wollte den Residentenposten für seinen Sohn erwerben, der eben die Universität verlassen hatte!, um ihm den Eintritt in die Welt zu erleichtern. Nach langem Hin- und Herreden, währenddem Gerstenberg mehrmals in Gefahr war, den Sperling in der Hand zu verlieren, weil er die Taube auf dem Dach haben wollte, gelingt es Boie, den Handel durch einen für Gerstenberg günstigen Ver-

trag zum Abschluß zu bringen. Der Vertrag datiert vom 25. November 1783 und ist von Buchholz in Lübeck und Boie in Meldorf mitunterzeichnet. Für 20 000 Reichstaler verkaufte Gerstenberg seine Residentur an den Herrn von Jessen und empfing gleichzeitig von diesem eine jährliche Pension von 100 Reichstalern bis zum Jahre 1790, falls er nicht vorher eine andere Bedienung von der dänischen Regierung erhalten würde. Der Minister war mit dem Käufer einverstanden und am 26. März 1784 wurde Gerstenberg seines Postens als dänischer Resident in Lübeck enthoben.

Diese Angelegenheit kam also schneller zum Abschluß, als Gerstenberg vielleicht selbst geglaubt hatte. Jetzt aber hieß es, sich nach einer neuen Bedienung umsehen, wenn nicht die durch den Verkauf erlangten Vorteile wieder illusorisch werden sollten. Aber auch hier wurde Gerstenberg vom Unglück verfolgt und es erwies sich außerdem, daß er das Zutrauen der Regierung ganz verloren hatte. Schon im Dezember 1783 hatte der alte Gönner Carstens ihm Hoffnung auf die erledigte Amtsmannschaft in Hadersleben gemacht. Auch mit einem anderen Mitgliede der deutschen Kanzlei, mit Peter Grönland, einem musikalischen Schriftsteller, von dem wir noch hören werden, und mit Ernst Philipp Kirstein, beide deutschen Ursprungs[59], korrespondierte Gerstenberg wegen Erlangung dieses Postens. Erbärmlich sind seine Schmeicheleien, die er jetzt verschwenderisch ausstreut, wenn er sich einen Vorteil davon verspricht. Zu dem, den er gerade braucht, hat ihn ein geheimer Zug des Herzens immer hingetrieben, von ihm wünscht er wie von wenigen geliebt zu werden! Aber diese Anstrengungen waren vorläufig nutzlos. Ob Gerstenberg ein Gesuch an den König wegen der Stelle in Hadersleben, das im Konzept in München erhalten ist, wirklich abgeschickt hat, ist zweifelhaft. Jedenfalls erhielt die Amtmannschaft ein anderer, ein gewisser Stemann[60], der, wie schon erwähnt, später Oberpräsident von Altona wurde. Dann will Gerstenberg ein Gut kaufen, wovon Boie sehr entschieden abrät. Mit gutem Grund. Denn wer wäre wohl zur Bewirtschaftung eines solchen ungeeigneter gewesen, als der empfindliche und empfindsame Gerstenberg, der vor jeder Berührung mit dem wirklichen Leben immer mehr zurückscheute und dessen Frau fortdauernd kränkelte! Nichtsdestoweniger hastet Gerstenberg nervös von einem Plan zum andern, um sich in den

Besitz von Haus und Hof zu bringen. Einmal will er eins in Schleswig in Aussicht haben, dann im Braunschweigischen, endlich in der Umgegend Hannovers. Doch zerschlug sich alles wieder. Genau so ging es mit einem anderen, offenbar vernünftigeren Projekt, auch nicht ohne Gerstenbergs eigene Schuld[61]. Der Legationsrat Leisching wollte das ihm gehörige Privilegium auf den Altonaer Merkur und den großen und kleinen holsteinischen Kalender verkaufen. Gerstenberg tritt mit Leisching in Unterhandlung. Während Carstens abrät, ist Voß Feuer und Flamme[62]. Auch Boie verspricht sich viel davon, da die Zeitungen guten Absatz fanden. Auch meinte er, Gerstenberg könne dann auf eine bessere Einrichtung der Kalender hinwirken, mit denen er nicht zufrieden war. Die Sache ließ sich zunächst gut an. Dann aber verdarb Gerstenberg alles durch seine „Hitze und Eile" und Leisching forderte schließlich einen Kaufpreis, den Gerstenberg niemals hätte aufbringen können. Einen großen Teil seiner Schulden hatte er jedoch bezahlt. So war er jetzt wiederum in Sorge, ob er mit dem Übriggebliebenen auskommen könnte, falls er keine andere Stelle erhalten würde. Von den verschiedensten Seiten wird ihm versichert, er solle sich keine Hoffnung darauf machen. Auch das Wartegeld, um das er eingekommen war[63], wird nicht bewilligt, da man, wie Schimmelmann schreibt, das Geld nicht zur Verfügung hatte. Da endlich gibt Gerstenberg dem immer wiederholten Drängen seiner Freunde nach. In Eutin, wohin er Johanni 1784 übersiedelt, vollendet er nach einem rund fünfzehnjährigen Schweigen zum erstenmal wieder ein größeres Werk.

Denn außer den wenigen Gedichten in den Musenalmanachen, dem „lyrischen Gemählde", „Die Amerikanerin", die 1776 zu Riga bei Herders Freund und Verleger Hartknoch mit der Musik J. Ch. Fr. Bachs erschien, und einem Auffsatz: „Über eine neue Erfindung den Generalbaß zu beziffern", abgedruckt im „Göttingischen Magazin der Wissenschaften und Literatur", herausgegeben von Lichtenberg und Forster, I. Jahrgang, 4. Stück, S. 3 ff., Göttingen 1780, hatte Gerstenberg während der ganzen Lübecker Zeit, abgesehen von seinen zahlreichen Bittbriefen, nichts geschrieben. Boiens Prophezeiung[64]: „Gerstenberg ist dänischer Resident in Lübeck geworden, eine einträgliche Stelle und mit völliger Ruhe und Muße für Arbeit, so daß er itzt der Litteratur wieder leben

kann und wird", hatte sich nicht erfüllt. Um einen Begriff zu geben, wie Gerstenberg von allen Seiten bestürmt wurde, doch wieder zu schreiben, reihe ich hier ein paar Äußerungen aneinander. Ernestine Boie[65]: „Gedichte sollen Sie schicken, Gedichte sollen Sie schicken, Gedichte, und nicht bloß Voß verlangt danach, für den Almanach, sondern auch ich möchte gar zu gern wieder was von Ihnen lesen." Friedrich Leopold Stolberg[66]: „Ich weiß nicht, mein Theuerster, ob ich es hoffen kann, aber ich glaube viel von Ihnen hoffen zu dürfen. Ich bin neugierig, ob Sie viel gearbeitet haben, ob Sie Ihre Schriften herausgeben" (!), wovon Gerstenberg also nicht nur gegenüber Gleim und dem König, sondern überall geredet zu haben scheint. Derselbe[67]: „Schreiben Sie mir etwas von Ihren Arbeiten, wird die Welt bald etwas neues von Ihnen sehen?" Christian Stolberg[68]: „Sagen Sie nur ja, wie es mit Ihrem Vorsatz steht, viel geistige unsterbliche Kinder zu zeugen. Um die Zeugung der leiblichen sterblichen Kinder soll es zwar auch ein trefflich Ding seyn; aber die geistigen unsterblichen, mein Liebster! Geben Sie bald ihrem erstgebohrenen Ugolino Brüder und Schwestern, und lassen Sie mir bald was von Ihnen sehen, wenns auch Embryonen sind." Vor allem erweist sich Boie als nie rastender Mahner und Dränger. Erst noch leise anpochend: „Wird nun Ihr poetischer Geist nicht wieder erwachen?" Dann wird er schon deutlicher und bekennt, er und andere Freunde hielten Gerstenberg für untätig, er solle doch endlich mit einem neuen Meisterstück zeigen, daß er noch Gerstenberg ist. Schließlich wird er fast zornig: „Daß Ihr Ugolino ein Werk von 9 Tagen ist, begreife ich kaum. Warum haben Sie solcher 9 Tage nicht mehr gehabt? Ich gäbe die meisten mühsamen Nachtwachen dafür hin." Das Verhältnis Boiens zu Gerstenberg hatte sich gründlich geändert; aus dem Schüler und Bewunderer war der besonnene Berater geworden, der freilich die ganze innere Tragik des Gerstenbergischen Daseins nicht ermessen konnte. Gerstenberg mag den Wechsel in den Beziehungen zu Boie schmerzlich empfunden haben. Denn er, dem gewiß gar nicht fröhlich zu Mute war, schreibt mit einer gewissen Überlegenheit, hinter der wir doch den Ausdruck gequälter Resignation sehr wohl wahrnehmen[69]: „Fast muß ich lächeln. Boie fordert mich auf, ein Meisterstück zu liefern, damit ich von itzt bis zum Kielerumschlag 1786 nicht

— Hunger sterbe. Beym Jupiter! ich weiß von itzt bis dahin kaum einen gesunden Gedanken flott zu machen: ach, Freund, es segelt sich schlecht über Untiefen! und Sie verlangen, daß ich zwischen all diesen Bänken und Klippen hindurch die raschen Segler unseres Jahrhunderts überholen soll?" Aus dieser Äußerung geht überdies hervor, wie tief er das Beiseitestehen empfand, als er den bis dahin so dürren Baum der deutschen Literatur Blüte um Blüte ansetzen sah. Dennoch wollte er sich mit Gewalt ein Werk abtrotzen, wollte zeigen, daß er auch noch da war. Zu der Zeit, als er nach Eutin übersiedelt, schreibt Gleim an Voß[70]: „Also wird Gerstenberg wohnen bey Stolberg und Voß! Sagen Sie dem lieben Manne doch ja die herzlichsten Grüße von mir! Ich hab' ihn sehr, sehr lieb, und wünsche, daß er den Musen bei Euch wieder gewogen werden möchte; den Musen gewogen? Nun, ja! kann ichs doch in dieser Eil nicht besser ausdrücken." Gleims Wunsch ging in Erfüllung. Noch 1785 erschien bei B. G. Hoffmann in Hamburg das tragische Melodrama in vier Akten, „Minona oder die Angelsachsen", mit der Musik von dem Kapellmeister Schulz. Gerstenberg war den Musen in der Tat wieder gewogen worden. Aber auch die Musen ihm? Leider nein; wir werden festzustellen haben, daß er nur allzu sehr hinter den schnellen Seglern des Jahrhunderts zurückgeblieben war. Möglich, daß Abraham Voß recht[71] und sein Vater Gerstenberg angeregt hat, die „Minona", die schon lange in ihm geschlummert hätte, endlich auszuführen. Jedenfalls war Voß tätig um das neue Werk bemüht. Er besorgte den Verleger, er bat auf dessen Veranlassung seinen Freund Schulz, die Komposition zu übernehmen. Die Bedingungen, unter denen Hoffmann den Verlag übernahm[72], mögen als Beitrag zur Kenntnis der allgemeinen Kulturverhältnisse jener Tage nicht uninteressant sein. Für das Manuskript erhielt Gerstenberg 150 Reichstaler. Dafür war es dem Verleger gestattet, 2000 oder mehr Exemplare zu drucken. Im Fall der Absatz die Zahl von 2500 übersteigen sollte, hatte Gerstenberg noch weitere 50 Reichstaler zu empfangen. Daß diese Summe nicht geeignet war, seine materielle Lage zu verbessern, ist klar. Immerhin hatte er gezeigt, daß er noch arbeiten konnte. Vorläufig nützte ihm das allerdings nichts. Es sollten noch fünf Jahre vergehen, ehe der jetzt Fünfzigjährige einen neuen Posten vom dänischen Staat erhielt. Bernstorff

glaubte nicht an die Versicherung seines Vorgängers gebunden zu sein, daß Gerstenberg so bald wie möglich wieder angestellt würde. Dann hätte er aber auch nicht in den Verkauf der Lübecker Stelle willigen dürfen. Es kam vielleicht hinzu, daß sich Gerstenbergs Verhältnis zu demjenigen, der für ihn beim Minister hätte wirken können, in dieser Eutiner Zeit so gut wie ganz löste.

Zunächst fühlte Gerstenberg sich in Eutin recht wohl[73]. Die an Wald und Wasser reiche Gegend wird es ihm allerdings weniger angetan haben. Denn schon hier verfiel er immer mehr in die Art eines Sonderlings, der sich selten sehen ließ oder nur dann, wenn er Voß zu besuchen ging. Am liebsten aber saß der einstige Stürmer, der Dichter des „Ugolino", im Schlafrock und rauchend in seinem Zimmer vor einem Buche. Mit Voß ging er täglich um, sonst hatte er wenig Verkehr. Ein gern gesehener Gast war Gerstenberg am Hofe des kunstliebenden und aufgeklärten Fürstbischofs, des Herzogs Peter von Oldenburg, der mit seiner Gemahlin, einer geborenen Prinzessin von Württemberg, einige Monate in Eutin zu residieren pflegte. Gerstenberg gibt folgende Schilderung seines Wesens: „Er hat 4 Jahre in Bologna studiert, hat den letzten Türkenkrieg unter Romanzow mitgemacht, ist durch langen Aufenthalt in England, Frankreich, Spanien wie einheimisch, steht dort mit Jedem, der sich bei seiner Nation auszeichnet, in Briefwechsel, spricht von Litteratur, von allem, was in jedem Fach neu und der Bemerkung werth ist, mit Detail und scharfem Urtheil, und läßt überhaupt als künftiger Landesfürst viel von sich erwarten. Zum Theil nach seinen Vorschlägen gewinnt Oldenburg jährlich an Volksmenge, Nahrungswegen, und Einkünften schon itzt beträchtlich, und wird vielleicht mit der Zeit die blühendste Provinz des Westphälischen Kreises werden." Die Gemahlin des Fürsten starb schon im November 1785 und ein halbes Jahr vorher, nach kaum einjährigem Aufenthalt in Eutin, traf Gerstenberg dasselbe Unglück. Mitte Mai 1785 starb seine Frau. Von einer letzten und schweren Krankheit hatte sie sich nicht mehr erholen können. Das Ende wird durch die häuslichen Verhältnisse nur beschleunigt worden sein. Der glückliche Ehemann Friedrich Leopold, der seine geliebte Agnes von Witzleben, die Gerstenberg Geniusleben nannte, auch so bald verlieren sollte, hält zwar Gerstenbergs Unglück für das größte, das einen Menschen befallen kann[74]. Aber Abraham

Voß wird wohl recht haben, wenn er von einer tiefen Verstimmung beider Gatten gegeneinander zu berichten weiß[75]. Es war das typische Ergebnis einer Ehe, auf der Druck und Kummer lasten, an denen jeder Teil dem andern die Schuld zuschiebt. Gerstenberg war sich seiner Verantwortung gegen Frau und Kinder gewiß bewußt. Aber die Energie fehlte ihm, sie zu betätigen. Sie, die Frau, tat sicher alles, um die häuslichen Zustände erträglich zu machen. Aber sie hätte keine rechte Ehefrau und Mutter sein müssen, wenn sich nicht, vielleicht ihr selbst ganz unbewußt, ein stummer Vorwurf in ihrem Benehmen gegen den Gatten ausgesprochen hätte, den Gerstenberg um so mehr als Anklage empfand, als er sich, wenn er ehrlich sein wollte, seine Berechtigung nicht verhehlen konnte. Ja, er wird so überfeinhörig und -nervig geworden sein, daß er ihn auch da zu bemerken glaubte, wo er gar nicht vorhanden war. Schuldbewußtsein macht argwöhnisch. Aber in Gerstenberg war die in ihm schon immer verborgen gelegene Humanistennatur schon seit langem viel zu stark zum Durchbruch gekommen, als daß er sich selbst eine solche eigene Schuld hätte eingestehen, als daß er einen solchen Vorwurf hätte auf die Dauer ertragen können. Aus dem jungen Genie, das sich selbst kennen lernen wollte, war schon längst der müde Mann geworden, der zufrieden war, wenn er sich selbst täuschen konnte. So wird er in seiner verbitterten Reizbarkeit mehr als einmal hart und ausfallend geworden sein. Die arme Frau aber, die, krank und verhärmt, wußte, daß sie allein es war, welche die Familie notdürftig zusammenhielt und die den tieferen Grund von des Gatten Schroffheit nicht verstand, wird nun wohl auch ihrerseits Worte und Empörung nicht gespart haben. Es kam, wie es in solchen Ehen kommen muß: beide wurden sich schließlich völlig unerträglich. Für Sophie war der Tod ein Glück, eine Erlösung. Für Gerstenberg, der seine sieben unerwachsenen Kinder nicht selbst erziehen konnte, war er trotz allem ein Unglück. Und seine Trauer war echt. Nichts wäre falscher, als in den Briefen, die er um diese Zeit an Cramer[76] schreibt, angenommene Pose zu sehen. Es ist echt, wenn er von seiner zwanzigjährigen glücklichen Ehe redet, echt, wenn er meint, das Lesen der Trostbriefe sei dasselbe, wie einen offenen Wundschaden mit Nadeln kitzeln und echt, wenn er beteuert, daß er um das Leben seiner teueren Sophie seit zwei Jahren gezittert habe. Es paßt

dann ganz zu seinem Bilde, daß er noch Zeit und Aufmerksamkeit findet, die gut geschriebenen unter den erhaltenen Trauerbriefen zu bewundern! Sein Leben war ihm Theaterrolle geworden und die Menschen seiner Umgebung empfand er als poetische Charaktere. Gerstenberg war aus dem Stamme Jean Pauls. Er gehörte zu den Menschen, die ausschließlich mit der Erinnerungsphantasie leben, für die das Gegenwärtige erst Wert erhält, wenn es Vergangenheit geworden ist. Er war ein Ästhet, und wie alle Ästheten eigentlich tiefen Erlebens unfähig. Er war feminin und wie bei allen femininen Naturen wurde auch bei ihm die Pose zur Natur. Er stellt in dieser Zeit seines Lebens vielleicht den äußersten Triumph einer der großen Zeittendenzen dar: den Triumph der Empfindsamkeit. Empfindsamkeit wird auch insofern ein Hauptkennzeichen seines Wesens, als ihm, der schaffen wollte, nichts mehr gelang, als sich zu empfinden und zu genießen in dem, was war. Wenn er seine Frau betrauert, betrauert er eigentlich nur sich. Hier ist Gerstenbergs Entwicklung an ihrem Endpunkt angelangt. Er erleidet das Schicksal so vieler begabter Menschen aller Zeiten, deren anfänglich starke Schöpferkraft plötzlich nachläßt und die keine andere Rettung vor dem Wahnsinn finden, als in einer sentimentalen Selbsttäuschung, die mit dem Leben nichts mehr gemein hat.

Drei Pläne beschäftigen Gerstenberg in der Zeit nach dem Tode seiner Frau: seine „Minona" bei einem Theater unterzubringen, sich wieder zu verheiraten und eine Anstellung im dänischen Staatsdienst zu erlangen. Er schickt das Manuskript seines neuen Werkes nach Kopenhagen, in der Hoffnung, das dortige Theater werde es aufführen. Er hörte aber nichts davon und es kam auch in der Tat zu keiner Aufführung. Cramer, der meint, es gäbe für Schulz keinen höheren Titel, als daß er der Komponist der „Minona" sei, hoffte, für Gerstenberg in Hamburg wirken zu können[77]; man merkt aber, daß Schröder von dieser Arbeit des berühmten Ugolinodichters wenig erbaut war. Wie sehr Gerstenberg wünschte, die „Minona" in Kopenhagen dargestellt zu sehen, geht daraus hervor, daß er nicht nur an eine dänische Übersetzung denkt, sondern auch bemüht ist, Kunzen zur Komposition der dänischen Chöre zu bewegen. Beides geschah übrigens nicht; Carstens war der Ansicht, daß nur Ewald imstande gewesen wäre, eine solche Übersetzung auszuführen[77a].

Gerstenbergs Versuche, eine neue Ehe zu schließen, schlugen ebenfalls fehl. Friedrich Leopold Stolbergs Wunsch, den Freund wieder verheiratet zu sehen[78], war begreiflich. Ohne eine Hausfrau konnte der schlappe, tatenlose Gerstenberg, vor dem die Kinder gewiß sehr wenig Respekt hatten, auf die Dauer nicht bleiben. Stolberg wußte auch schon eine Lebensgefährtin für ihn, eine Hamburgerin, die in Wandsbeck lebte, von Ernestine Schimmelmann und Christian Stolberg sehr geschätzt wurde und, was Stolberg im Hinblick auf Gerstenbergs Unabhängigkeit für sehr wünschenswert hielt, ein beträchtliches Vermögen besaß. Gerstenberg reiste auch nach Wandsbeck. Hier traf er mit der ihm bestimmten Frau im Hause von Claudius zusammen. Wie die Angelegenheit ausging, berichtet Gerstenberg selbst[79]: „Man hat mich an eine Hamburgerin verheirathen wollen, liebster Cramer. — Ich habe die seynsollende Gebieterin meines Lebens an Ort und Stelle gesehen, ich habe sie einen ganzen Abend lang in meinen Armen — geglaubt, und ihr den folgenden Tag mitsamt ihren 40 000 P(rocent) Banco einen förmlichen Korb gegeben.“ Cramer freute sich über diesen Ausgang, weil er meinte, Gerstenberg wäre in dieser Ehe nicht glücklich geworden[80]. Er und Buchholz hatten schon einen anderen Plan. Auf den ging Gerstenberg sogleich mit einem Enthusiasmus ein, den man komisch nennen könnte, wenn er nicht verriete, wie sehr sich dieser Mann, der einst ein Dichter und ein Schöpfer war, danach sehnt, das Ideal, das er im Bewußtsein trägt, zu verwirklichen, ohne daß er die Kraft besessen hätte, das Geringste dafür zu tun. Gerstenberg sollte eine Dame in Itzehoe heiraten. Indessen auch hier blieb es bei der bloßen Absicht. Allerdings reiste er nach Itzehoe, wo es zu sehr unerquicklichen Szenen, nicht aber zu einem Heiratsantrag kam. Bitter ironisch schreibt Gerstenberg an Cramer: „Gestehen Sie, Liebster, daß ich das seltene Glück habe, meine Ehestandsdramen schier auf eben dem engen Zeitraum einzuschränken, den Aristoteles dem griechischen Drama vorschrieb. Könnte ich so für die Bücher arbeiten, wie ich selbst handle, welch ein classischer Dichter würd ich noch werden.“ Die letzte Äußerung zeigt wohl auch, daß sich Gerstenberg jetzt selbst verloren gab.

Mehr Glück hatte er in Kopenhagen, wohin er sich im April 1786 begab. Sein Wunsch[81], sich als Bankdirektor bei der dänischen

Bank in Altona angestellt zu sehen, ging allerdings nicht in Erfüllung. Doch machte man ihm Hoffnungen und bewilligte ihm ein Wartegeld von 600 Reichstalern[82].

Zufrieden war Gerstenberg damit nicht. Und um seinen Aufenthalt in Eutin noch weniger angenehm zu gestalten, lockerte sich jetzt auch das Verhältnis zu den dortigen Freunden, vor allem zu Friedrich Leopold Stolberg[83].

Seit den Kopenhagener Tagen war Gerstenberg mit den beiden Grafen Stolberg in steter, inniger Verbindung geblieben. Die schon zitierten berühmten Briefe der Brüder über ihre Schweizer Reise an den gerade nach Lübeck übergesiedelten Freund, zeigen, wie beide sich zu ihm hingezogen fühlten. Friedrich Leopold war der genialischere, nach Lavaters Worten der ewige Schweber und innige Empfinder. In seinen Briefen wird man nicht selten an den Ton der Selbstbewunderung gemahnt, wie er unter den Göttingern gang und gäbe war. Aber gerade im Verkehr mit Gerstenberg legt sich diese Überschwenglichkeit bald und macht einer besonneneren Freundschaft Platz, die jener so sehr nötig hatte. Wo er nur irgend konnte, war Stolberg für Gerstenberg tätig. Neidlos erkennt er Gerstenbergs größere Begabung an. „Ich liebe Sie so sehr, daß es mich nicht kränkt, von Ihnen überholt zu werden.“ In Kopenhagen hat er die „Ariadne“, welche ihm Frau Sophie abschreiben mußte, in der Komposition Georg Bendas gehört. „Ich hörte Ariadne auf Naxos. Meinem Gefühle nach hat kein Dichter die Leidenschaften stärker, inniger, leidenschaftlicher dargestellt als Sie.“ Er ist froh mit dem Fröhlichen, traurig mit dem Traurigen, mahnt ihn aber auch, nicht immer gleich den Kopf hängen zu lassen und verweist ihn auf die Tröstungen der Religion. „Die wirklich Gesalbten finden mehrentheils die Bahn des Lebens rauh, welche die Aftergesalbten, denen Macht zu Gebot steht mit der Axt sich ebnen und glätten.“ Diese Wahrheit ruft er ihm noch im Jahre 1783 zu, wo sie für Gerstenberg nur mehr eine Anklage bedeuten konnte; denn zu den wirklich Gesalbten gehörte er schon längst nicht mehr. Doch scheint Stolberg, trotzdem er ihn immer öfter ermahnt, sich der Welt endlich einmal wieder als Schriftsteller zu zeigen, niemals ernstlich an seinem Genius gezweifelt zu haben. Noch in der Eutiner Zeit weiß er Gerstenbergs wahre Lebenswärme zu rühmen, jene, welche tiefer als im Pulse schlägt[84]. Auch Agnes

Stolberg nimmt lebhaften Anteil an dem Geschick des Freundes ihres Gemahls. Noch im August 1785 hofft Friedrich Leopold, daß sich für Gerstenberg in Eutin ein Posten schaffen ließe und sie mit Voß immer dort leben könnten[85]. Friedrich Leopold, dieser ewige Sucher nach dem Ideal, glaubte eben in Gerstenberg einen Bundesgenossen gefunden zu haben. Gegen Ende der Eutiner Zeit muß er entdeckt haben, daß dieser Glaube auf einem Irrtum beruhte. Was den Anlaß zu ihrer Entfremdung bot, ist mit Sicherheit nicht zu sagen. Möglich, daß die kühle Aufnahme der „Minona" durch Stolberg den reizbaren Gerstenberg verstimmte. Stolberg, der übrigens meinte, das neue Werk würde Orpheus zum Gegenstand haben[86], was auf eine Beschäftigung Gerstenbergs auch mit diesem Stoff schließen läßt, schreibt an ihn: „In der „Minona" sind Stellen, die mich entzücken. Sie lieben Minona vielleicht mehr als den Ugolino. Edler Vater, verzeihen Sie wenn ich den Erstgeborenen dem jüngeren vorziehe?" Vielleicht hatte Gerstenberg auch erwartet, Stolberg würde in Kopenhagen Schritte zur Aufführung der „Minona" tun. Ob auch die einigermaßen zynische Art Gerstenbergs, seine neue Heirat zu betreiben, die Voß so übel aufnahm, zur Entfremdung beitrug, wissen wir nicht. Jedenfalls war dies alles nicht so gewichtig, um den völligen Bruch herbeizuführen. Ein völliger Bruch war es, wie folgende Stelle aus einem Brief Stolbergs an Voß belegt[87]: „Ich habe Gerstenberg gesehen. Er schien mir verlegen, wir waren freundlich und kalt — Hol der Teufel die Freundlichkeit! Da war unser heiß und zornig seyn doch noch besser. Klopstock hatte ihn gebeten, schien mir aber an sich zu halten, und gleichwohl bei jedem Anlasse war er bereit lebhaft gegen G. zu werden." Danach scheint es, daß sich Gerstenberg nicht ehrlich und offen gegen Stolberg benommen, daß er auch ihm gegenüber seine Diplomatenkünste zur Anwendung brachte, die Biester schon an ihm beklagt hatte. Das vertrug der tapfere Stolberg, der niemals sein volles Herz wahrte, natürlich am wenigsten. Erst dreißig Jahre später, als Gerstenberg dem ehemaligen Freunde seine gesammelten Schriften zuschickt, kommt es wieder zu einer Annäherung, die aber ganz äußerlich bleibt.

Bis in die Mitte der neunziger Jahre war Gerstenberg auch für Voß so gut wie tot. Vergebens fragt Gleim immer wieder an, wo denn Gerstenberg sei, ob Voß nicht mehr sein Freund wäre[88].

Voß, in allem das Gegenteil von Stolberg, wurde doch jedenfalls aus ähnlichen Gründen an Gerstenberg irre. Mit Gerstenbergs Heiratsbemühungen war er nicht einverstanden. Seine starre Verrinanatur, die mehr als einmal bewiesen hatte, daß sie auch dann die Gesinnung eines Mannes zu wahren wußte, wenn es ihr selbst schaden konnte, wurde von Gerstenbergs nervös-kluger Lavierkunst abgestoßen[88a]. Erst im Jahre 1794 oder 93 wurden die Beziehungen zwischen beiden wieder aufgenommen. Gewiß trug zu dieser Aussöhnung Vossens zunehmende Vereinsamung in Eutin, namentlich der Bruch mit Stolberg, wesentliches bei.

Schon während der Lübecker Zeit war das Verhältnis zwischen Gerstenberg und Voß[89] ein sehr nahes gewesen. Gerstenberg sollte Beiträge zum Musenalmanach für das Jahr 1777 und vor allem sein Bild schicken. Auch hier zaudert er wieder und stellt dadurch das Erscheinen des Almanachs überhaupt in Frage. Dieser erschien dann verspätet und brachte auch Gerstenbergs Porträt. Es stellt einen feinen Kopf dar, an dem eine kühne Nase und ein klugblickendes, lebhaftes Auge in entschiedenem Gegensatz stehen zu einem sinnlichen, leicht, wie in müdem Verzicht herabgezogenen Mund und einem schlaffen Kinn. Lavater hätte es beim Anblick dieses Bildes gewiß nicht schwer gehabt, seine physiognomische Diagnose zu stellen! Es berührt seltsam, daß Voß diesen Mann, diesen Gerstenberg, der sich selbst nicht zu helfen weiß, um seinen Rat bittet, und noch dazu in ganz praktischen Dingen. Voß lebte damals in Wandsbeck, von keinem andern Wunsch beseelt, als seine geliebte Ernestine, die Schwester Boiens, heimzuführen. Zu diesem Zwecke hatte er die Herausgabe des Musenalmanachs übernommen. Er fragt Gerstenberg, ob er daraufhin ans Heiraten denken könne. Das hieße die göttliche Fürsicht versuchen, lautet die Antwort. Auch noch andere Pläne bringt er vor, um materiell gesicherter dazustehen. Er will Richardsons Buch über die Malerei übersetzen, „die Griechen füllen den Beutel nicht.“ Voß ist ganz Bewegung, ganz Energie und bildet daher den größtmöglichen Gegensatz zu dem untätigen Gerstenberg. Voß übersieht dies und will den älteren Freund, dessen mißliche Lage er jedenfalls kannte, in seine Zukunftsabsichten mit hineinziehen. Auch aus anderen Korrespondenzen wissen wir, daß beide Männer eine Zeitlang den Plan hegten, sich gemeinsam als Buch-

händler zu etablieren. Es handelt sich offenbar um den Ankauf der Iversenschen Buchhandlung. Hensler und Klopstock rieten aber entschieden ab von diesem Unternehmen, vor allem, weil Gerstenberg und Voß „als Gelehrte" die Buchhändler gegen sich gehabt hätten. Ganz ablehnend steht Voß, im Gegensatz zu Gerstenberg, den beiden Cramers gegenüber. Offenbar war Voß dem ehemaligen Hofprediger, ebenso wie dem Senior Götze, zu rationalistisch. Eine Anstellung an der Kieler Universität wollte er ihm daher nicht verschaffen. Auch mag er in Voß einen Rivalen seines Sohnes gewittert haben. Von Carl Friedrichs Dichtkunst, die Gerstenberg sehr rühmte, denkt Voß herzlich gering: „Aus Bachs Liedersammlung wird was schönes herauskommen, wenn Cramer fortfährt, seine Texte unterzulegen .... Können Sie ihm nicht die poetische Ader abzapfen, und ihm selbst zeigen, daß alles Eiter und Schleim ist? Mir glaubt er nicht mehr." Als Voß dann über Otterndorf Rektor in Eutin geworden, bildete Gerstenberg zeitweilig seinen intimsten Umgang. Seine Gedanken von dem Hexameter und von Metrik überhaupt fanden in Gerstenberg einen verständnisvollen Zuhörer. Vossens vierter Sohn wird Heinrich Wilhelms Patenkind[90]. Dann kam die große Pause in ihrem Verkehr. Als dieser wieder einsetzt, um 1794, ist von der früheren Mißstimmung nichts mehr zu bemerken. Beider Interesse gilt jetzt vornehmlich wissenschaftlichen Fragen. Die Losung Gerstenbergs heißt Kant, die Vossens Homer. Vossens „Mythologische Briefe" wandern nach Altona und werden von dort mit der „Theorie der Kategorien" beantwortet. Aber auch den Homerischen Problemen bringt Gerstenberg lebhafte Anteilnahme entgegen. Er hält Voß für den größten Homerkenner und zieht deshalb schonungslos her über Heynes „seichtes und eitles Gewäsche". Er nennt den Göttinger Philologen, Persius zitierend, einen Halbseher, „dem es gelingt, digitis monstrari et dicier: Hic est!, bloß weil Niemand da ist, der auch etwas sähe", und meint, Heyne müsse für den, der ihn so, wie Voß übersähe, ein unerträglich windiger Patron sein. Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß sich Gerstenberg so scharf äußert, weil er wußte, Voß damit eine Freude zu machen. Das Bestreben, die freundschaftlichen Empfindungen, die seine wenigen Korrespondenten für ihn hegten, unter keinen Umständen erkalten zu lassen, tritt bei Gerstenberg von jetzt an

immer deutlicher hervor. Er fühlte schmerzlich, daß es um ihn, den bald Sechzigjährigen, einsam wurde. Weil er selbst die Wohltat eines gespendeten Lobes nur zu sehr zu schätzen wußte, kargte er auch bei anderen nicht damit und scheute auch nicht zurück vor mehr als superlativischer Bewunderung. Indessen darf andrerseits nicht verkannt werden, daß Gerstenberg in der Tat den enormen Aufschwung der philologischen Wissenschaft lebhaft verfolgte. 1795 waren Friedrich August Wolfs „Prolegomena ad Homerum" erschienen, worin die Frage nach der Entstehung der Ilias und der Odyssee beantwortet werden sollte. Schon die Argumentation Wolfs mußte Gerstenberg nach seinen früheren Studien fesseln. Daß nämlich die homerischen Gedichte aus einzelnen großen Rhapsodien bestanden hätten, die durch Rhapsoden, später durch Diaskeuasten zur Zeit der Pisistratiden und endlich durch Kritiker in wohlverbundene Kompositionen gebracht worden seien, diese seine Hauptthese hatte Wolf auch durch den Hinweis auf Macphersons Ossianfälschung zu stützen gesucht. Gerstenberg will das nicht gelten lassen. Denn Macpherson habe aus seinem Ossian keineswegs ein solches Ganzes gemacht, wie die Ilias und die Odyssee darstellten. Bei ihm sei das Flickwerk aus gälischen Sagen und Liedern noch immer sichtbar. Außerdem vermochte Gerstenberg die Nähte in den Gedichten, die Wolf aufzuweisen unternahm und die eine Zusammenstückelung mehrerer Hände, sogar aus ganz verschiedenen Zeitaltern, offenbaren sollten, nicht wahrzunehmen. Er blieb damit den Grundanschauungen, wir dürfen sagen, den Idealen seiner Jugend treu, denen zufolge er, wie wir sehen werden, gar nicht anders konnte, als die homerischen Epen auf einen einzigen Verfasser zurückzuführen.

Gelegentlich überfällt Gerstenberg die Sehnsucht nach dem ländlichen Eutin. Im Jahre 1800 besucht er Voß. Aus einem Gegenbesuch Vossens in Altona, den dieser anläßlich einer Reise nach Halle versprochen hatte, wird nichts. Voß wollte an Klopstock, dem „heimlichen Eigenmächtigen", wenn er einmal in Altona war, nicht vorübergehen. Andrerseits wünschte er mit dem Messiasdichter, zu dem sein Verhältnis seit dem Streit über den Hexameter schon lange getrübt war, nicht zusammenzutreffen. So sollten sich Voß und Gerstenberg nicht wiedersehen. Jener siedelte erst nach Jena, dann nach Heidelberg über. Gerstenbergs Ver-

ehrung für ihn war, trotz aller Überschwenglichkeit, echt und äußerte sich auch in Briefen an andere[91]. Aber zu einer Korrespondenz kam es erst wieder im Jahre 1812. Gerstenberg wünschte, daß Voß für die von ihm geplante Sammlung seiner Schriften in Heidelberg Subskribenten würbe. Voß ließ lange nichts von sich hören, schickte dann aber eine Liste von 25 Subskribenten. Rührend ist der Dank des noch immer frischen, bald achtzigjährigen Greises. Und rührend ist es, wenn er, halb im Zweifel, ob seine Werke bei der Entwicklung, welche die deutsche Literatur genommen, noch Beachtung finden könnten, halb von dem Glauben an ihre Unsterblichkeit erfüllt, den einstigen Eutiner Freund immer wieder ersucht, doch ja mit seinem Tadel und Vorschlägen zu Änderungen nicht zurückzuhalten. Trotz aller Trübungen ist das Verhältnis Gerstenbergs zu Voß eines der erfreulicheren Kapitel in dem an Unerfreulichem so reichen Leben des Ugolinodichters.

Äußerlicher als zu Friedrich Leopold Stolberg und Voß war Gerstenbergs Verhältnis zu Christian Stolberg[92]. Kaum ist jemals von literarischen Dingen die Rede. Nur einmal wird Lessings „Nathan" erwähnt, den Christian offenbar gänzlich verkannte. Während seines Lübecker Aufenthaltes ist Gerstenberg so etwas wie der Kommissionär des Grafen und Amtmanns von Tremsbüttel. Die Beziehungen sind sehr herzlich, von einem geistigen Bunde ist aber, wenigstens nach Gerstenbergs Kopenhagener Zeit, nicht viel zu spüren. Als sich Friedrich Leopold von Gerstenberg lossagte, scheinen auch die näheren Beziehungen zu Christian aufgehört zu haben. Später sahen sich beide noch öfters[93].

Gegen Ende der Eutiner Zeit löste sich auch das Freundschaftsband, das sich zwischen Gerstenberg und Boie geknüpft hatte[94]. Schon während der Verhandlung über den Verkauf von Gerstenbergs Residentenstelle hatte ihre Freundschaft manchen Stoß aushalten müssen. Natürlich ist es wieder eine Geldangelegenheit, die Gerstenberg eines treuen Beraters, der Boie für ihn war, beraubt. Aus irgendwelchen, belanglosen Gründen konnte ihm Boie eine übrigens geringfügige Summe nicht rechtzeitig zustellen. Derselbe Gerstenberg, der seinen treuesten Freund, Trant, um sein ganzes Vermögen gebracht hatte, gerät über Boiens Saumseligkeit in die größte Aufregung und macht Vorwürfe, die er

nicht verantworten kann. Boie erträgt alle Ausfälle mit einer fast übertriebenen Geduld. Er fühlte, Gerstenberg in Verlegenheit gesetzt zu haben. Als Gerstenberg ihm jedoch die Ehrlichkeit abspricht, gelingt es Boie, unter Schimmelmanns Garantie, Geld für den Drängenden aufzunehmen; gleichzeitig kündigt er ihm die Freundschaft[95]. Es kam noch zu sehr peinlichen Erörterungen. Gerstenbergs unglaubliches Benehmen gegen einen Mann, dem er doch Dank schuldete, ist aus seiner ungewissen und unglücklichen Lage zu erklären, aber nicht zu verzeihen. Ein förmliches Verhältnis zu Boie hat sich im Laufe der Zeit wohl wieder hergestellt: von Freundschaft war natürlich niemals mehr die Rede.

Wiederholt sind wir im Verlaufe unserer Darstellung auf die Freundschaft Gerstenbergs zu Carl Friedrich Cramer zu sprechen gekommen[96]. Es ist die einzige, in der es wohl Meinungsverschiedenheiten, doch keine ernstliche Störungen gab. Eine Freundschaft, die rein ausklingt, soweit wir wenigstens nach den vorhandenen Zeugnissen urteilen können. Seltsam genug! Gerade derjenige, der von den Hainbündlern niemals gern gesehen worden war, von dem weder Voß noch Stolberg sehr hoch dachten, gerade dieser Carl Friedrich Cramer, der fünfzehn Jahre jüngere, wird Gerstenbergs intimster Freund. Es lag in der Natur der Sache, daß, je älter Cramer wurde, das Verhältnis immer mehr den Charakter einer Freundschaft zwischen Gleichstehenden annahm. Aber auch da hört Cramer nicht auf, Gerstenberg zu bewundern, so sehr er von ihm, namentlich in philosophischen Dingen, abweicht. Geistig reicht Carl Friedrich nicht entfernt an Gerstenberg heran. Was diesen zu dem Jünger hinzog, war jedenfalls der Enthusiasmus, mit dem er sich gab und hingab. Für Gerstenberg war ein Mensch, der ihm durch Wort und Tat seine eigene Bedeutung vor Augen hielt, gleichsam der bekannte rettende Strohhalm, an den er sich vor allem in einer Zeit anklammerte, da er fühlte, wie seine Kraft zu schwinden begann. Cramers Bewunderung und Dankbarkeit für Gerstenberg waren ganz gewiß ohne Falsch. Das Gesuchte, das Friedrich Leopold Stolberg an seinen Briefen tadelte[97], ist in der Korrespondenz mit Gerstenberg nicht zu bemerken. Aber Nutzen in höherem Sinne haben diese Freundschaft und Bewunderung Gerstenberg nicht gebracht. Im Gegenteil! Sie war nur dazu angetan, seine Empfindlichkeit gegenüber den

gerechten Mahnungen von anderer Seite zu erhöhen. Man ist immer geneigt, eher dem zu glauben, der einen lobt, als dem, der tadelt. Und Gerstenberg brachte es mit der Zeit, nicht ohne Cramers verhängnisvolles Zutun, zu einer bemerkenswerten Fähigkeit in dieser Hinsicht.

Seine ersten kritischen Leistungen vollbringt Cramer unter den Augen Gerstenbergs. Von ihm wird er zum Genuß edlerer Musik angeleitet und zur Herausgabe einer Sammlung Lieder angeregt, die Gerstenberg gewidmet ist und die ohne ihn, wie Cramer gesteht, nie das Licht der Welt erblickt haben würde. Von dieser Sammlung ist mir nichts bekannt. Goedecke weiß auch nichts von ihr, meine Bemühungen, ihrer habhaft zu werden, waren erfolglos. Die Musik spielt auch schon im Anfang ihres näheren Umgangs eine beträchtliche Rolle. So dringt Cramer in Gerstenberg, den Komponisten Neefe, welchen er über Gluck stellt, zu veranlassen, Klopstocks Oden zu komponieren. Die Bemühungen Gerstenbergs scheinen in der Tat Erfolg gehabt zu haben. Denn im Jahre 1776 erschienen „Oden von Klopstock, mit Melodien von Chr. G. Neefe", die übrigens jener Betty von Alvensleben gewidmet sind, die in Cramers Dasein eine so große Rolle spielen sollte. In Leipzig verkehrte Cramer auf Empfehlung Gerstenbergs im Hause Christian Felix Weißens. Wie diese beiden grundverschiedenen Naturen miteinander fertig wurden, wissen wir leider nicht. Das ist um so bedauerlicher, als Weiße auch der Kunst Gerstenbergs seit langem ablehnend gegenüberstand. In der eben erwähnten Liebesangelegenheit macht Cramer Gerstenberg zum Vertrauten und fährt mehrere Male von Kiel, wo er inzwischen Professor geworden war, nach Lübeck, um dem Freund seine Not zu klagen. Von dort zurückgekehrt, schreibt er einmal: „O der wenigen Stunden, Stunden für die Empfindung, wo die gedrängte Seele ganz fühlt, was sie ist, was sie seyn kann, weil sie bey den Edeln ist, die sie so verehrt und liebt!" Ein anderes Mal heißt es: „Wie oft, wie heiß sehne ich mich, bey Ihnen zu seyn! Hier hab ich niemanden, muß alles in mich verschließen." Auch Cramer leidet an der Modekrankheit der Zeit, der Hypochondrie: „Und leider ist mir alles schwarze Blut das ein Mensch nur haben kann, reichlich zu Theil worden, so daß ich schon seit langer Zeit, noch ehe ich B(etty) liebte, mich in meinen glücklichsten Augenblicken

nicht recht glücklich fühle." Man kann sich demnach vorstellen, wie empfindelnd Gerstenberg und Cramer in Lübeck miteinander umgingen. Denn so sicher beide etwas, ein ganz kleines Etwas von der göttlichen Unzufriedenheit Faustens in der Brust trugen, so weit entfernt waren sie doch sowohl von der Sinnenwelt in ihrer höchsten Ausprägung, wie von den seligen Gefilden hoher Ahnen. Sie waren Kinder einer Übergangszeit, denen kein verhängnisvolleres Geschenk in die Wiege gelegt werden kann, als Talent und die Sehnsucht nach neuem Inhalt und nach neuen Formen. Denn gerade diese Eigenschaften, die sie aus der Mitte ihrer Zeitgenossen herausheben, müssen solche Persönlichkeiten, die zwischen den Epochen stehen, innerlich aufreiben und vernichten. Und doch sind sie nötig, nötig für die, die kommen werden, für die Starken, die das Alte überwinden, indem sie es dem Aufbau des Neuen nutzbar machen. Darum sind sie, die Ecksteine unter dem Zorne der Notwendigkeit, um mit Ibsen zu reden, nötig für die ganze menschliche Kultur. Es ist immer derselbe Kreislauf, die immer wiederkehrende Tragödie, ob es sich nun um Gerstenberg, Günther oder Büchner handelt. Die Tragödie des Dualismus, den diese Naturen nicht überwinden können, weder im Leben noch in der Kunst, noch durch sie. Die seelische Struktur Cramers, die sich verrät, wenn er etwa schreibt: „Hier gilts Mann seyn! — Ja ich bin Mann! Ich?", dieses Sich-Fühlen, dieses Zweifeln und am Zweifel Zweifeln darf auch das besondere Kennzeichen des Gerstenbergischen Wesens genannt werden.

Neben persönlichen Angelegenheiten, bei denen Gerstenberg immer der Vertraute Cramers ist, während das Umgekehrte nur dann der Fall ist, wenn sich der Ältere von dem Freunde Förderung und Unterstützung verspricht, wird ganz gelegentlich auch die Literatur erwähnt. Mit einer auch sonst geübten „prahlhansigen Bescheidenheit", aus der man deutlich die Scheelsucht sowohl des Briefschreibers wie des Adressaten auf die neue Literatur heraushört, berichtet Cramer von dem Erfolg, den sein Prolog zu Clavigo in Bonn davongetragen, während Goethes Werk ohne Wirkung geblieben sei und nie wieder mit dem seinigen zusammen aufgeführt werden solle. Goethes vernichtendes Urteil über Cramers Athalieübersetzung ist bekannt. Cramers Arbeiten, wie die Übersetzungen der Coltellinischen „Armida" und der Rousseauschen „Nouvelle

Heloise" erregten dagegen bei Gerstenberg einen Enthusiasmus, als ob es sich um Meisterwerke der Literatur handelte. Gewiß möchte man annehmen, daß sich Gerstenberg hier, mehr oder weniger bewußt, selbst täuscht. Dem widerspricht jedoch, daß er Cramer, wo er es für nötig hält, freundschaftliche aber ernste Vorhaltungen macht, die an Aufrichtigkeit nichts zu wünschen übrig lassen. „Wenn Sie sich vor irgend etwas zu hüten haben, so ists vor ihrem eigenen oft zu regen Enthusiasmus," mahnt er einmal. Es ist klar, daß diese Warnung der Selbstanatomie Gerstenbergs entsprang. Er kannte sich, wie wir noch näher sehen werden! Cramer, der sich natürlich auch um den Verkauf von Gerstenbergs Lübecker Stelle mühte, ist einer der größten Lobredner der „Minona", für deren Aufführung er sich vergebens einsetzt. Sicher beruht seine überschwengliche Anerkennung dieses letzten dichterischen Werkes seines Freundes auch darauf, diesem Sicherheit und Zutrauen zu seinem Dichterberuf zu geben. Das war indessen vergeblich. Carl Friedrichs Begeisterung genügte Gerstenberg keineswegs. Er lehnte sogar eine Anzeige ab, die Cramer von seinem Alterswerk schreiben wollte. Hatte er selbst den Glauben daran verloren? Fürchtete er den Vorwurf der Cliquenwirtschaft? Aber eine tiefe Verbitterung überkommt ihn, als die „Minona", abgesehen von wenigen persönlichen Bekannten, die ihr Lob erteilen, so gar keine Aufmerksamkeit erregt. Aus dieser Stimmung schreibt er: „Nichts erinnerte mich schon seit Jahren daran, daß ich der Verfasser eines gewissen Schauspiels bin, was sich Minona oder die Angelsachsen nennt; und es war mir unter tausenderley Zerstreuungen von ganz anderer Art leicht genug geworden, eine Arbeit zu vergessen, von der auch nicht einmal meine Freunde, geschweige die Kunstrichter, gern Notiz nehmen zu wollen schienen. Ich glaube ans Fatum der Schriftstellerey, und ließ es gut seyn!" Ironisch fügte er hinzu: „Wie? Sie wagen es, sich gegen das Schicksal aufzulehnen? Sie getrauen sich Grundsätze des Geschmacks geltend zu machen, denen der Geschmack des Tages widerspricht? Was soll ich von Ihnen denken, Cramer?" Es ist dies einmal einer der seltenen Fälle, wo der Geschmack des Tages gegenüber einem sich verkannt Fühlenden im Rechte war. Man lebte eben in „klassischer Zeit", so sehr auch Gerstenberg gegen den commonsense wettern mochte, bei dem Cramer sich und seinem guten Namen

schaden würde, wenn er noch weiterhin für die „Minona" einträte.

In den letzten Jahren wird Gerstenbergs brieflicher Verkehr mit Cramer, neben der gemeinsamen Vorliebe für die Musik, hauptsächlich durch lebhafte Diskussionen über theologische und philosophische Fragen rege erhalten. Gerstenberg sah endlich selbst ein oder glaubte einsehen zu müssen (eine sichere Entscheidung über die Möglichkeit, ob er hätte weiterhin dichterisch tätig sein können, wenn er nur ernstlich gewollt hätte, ist ja undenkbar), daß es mit seiner produktiven Begabung vorbei war. So warf er sich der Theologie und namentlich der Philosophie mit ihrem „Sultan" Kant in die Arme[98]. Mit Freuden begrüßt er in Cramer, der durch seinen Vater in der Schule der Dogmatik erzogen worden war, einen Bundesgenossen in dem Bemühen, das Joch des Dogmas abzuschütteln. Aber trotzdem hat Gerstenberg sich stets als Christ gefühlt. Als Cramer Klopstock und Gerstenberg zu Paten seines Sohnes bat, den er nach den Helden in Klopstocks „Hermann und die Fürsten" und Gerstenbergs „Minona" Hermann Edelstan nennen wollte, da versichert Gerstenberg ausdrücklich, daß auch er neben Klopstock für den Glauben des neuen Erdenbürgers einstehe: „Ein Sachs! ein Angelsmann! und — dafür bürgen Klopstock und (Gerstenberg) — ein Christ! Also auch Gerstenberg — Weg mit der Parenthese — Ich bürge allerdings für ihn .... Ich stehe für seinen Glauben!" Von Kant aber und der Philosophie will Carl Friedrich, genau so wenig wie Klopstock, etwas wissen. Hat er sich auch nicht zu den albernen und kläglichen Angriffen verstiegen, die der Messiasdichter gegen „den Tiefsinn lügenden Wechselbalg" richtete, so geht doch aus Gerstenbergs Briefen zur Genüge hervor, daß Cramer für die Größe Kants blind und taub war. Glücklicherweise hat dies zu keiner Entfremdung zwischen den Freunden geführt. Es ist anzunehmen, daß ihre Beziehungen nicht ganz einschliefen, als Cramer seinen Lehrstuhl in Kiel aufgeben mußte, weil er für den Girondisten Pétion eingetreten war und nach Paris übersiedelte. Zeugnisse dafür fehlen[99]. Jedenfalls fand dieses Verhältnis kein unerquickliches Ende, wie so manches andere in Gerstenbergs Leben. Zumal Gerstenberg, der im Oktober 1786 nach Altona übergesiedelt war, in der Hoffnung, dort eher als in Eutin ein Amt zu erhalten, Cramer gerade während dieser Zeit

mannigfach verpflichtet war. Bevor wir jedoch darauf eingehen, haben wir noch kurz einen zusammenfassenden Blick auf Gerstenbergs Persönlichkeit zu werfen, unter besonderer Berücksichtigung des Charakters seiner Zeit.

## V. Gerstenbergs Persönlichkeit im Rahmen ihrer Zeit.

Als Faust sich um die Übersetzung des Johannesevangeliums müht, da stockt er schon gleich zu Beginn, um dann nach einigem Schwanken den vieldeutigen Begriff des Logos in einer Weise seinem geliebten Deutsch einzuverleiben, die seinem eigensten innersten Wesen entspricht. Getrost schreibt er: Im Anfang war die Tat. So nimmt Goethe an dieser Stelle seiner Dichtung, kurz bevor Mephistopheles erscheint, um Faust in den Taumel der Welt zu verstricken und mit Genuß zu betrügen, das gegen Ende verkündete Bekenntnis vorweg, welches das Losungswort seines Daseins geworden war: nur der verdiene sich Freiheit und das Leben, der sie täglich erobern muß.

Im Anfang war die Tat! So lautete auch das Lebensmotto jener jungen Genies, die sich in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts mit unbekümmerter und hinreißender Selbstverständlichkeit an die Spitze des literarischen Deutschlands stellten. Jener jungen Genies, aus deren Mitte Goethe selbst hervorgegangen ist. In deren Gefühlsweise der Urfaust wurzelt. Man begreift es vollkommen, daß diese Periode des Sturm und Drangs noch immer vielen im Bilde jenes tollen Christoph Kauffmann vor Augen steht, der als „Gottes Spürhund" mit nackter Brust und wallendem Haar predigend durch die Lande zog und überall sein Evangelium von der Kraft verkündete. Die Seele der Welt war den jungen Stürmern das Handeln. Sie wollten schaffen oder zerstören. Nur in einem von beiden fanden sie das Glück. Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet. Ein zweites Mal müssen wir dies Wort Iphigeniens hierher setzen.

War diese seelische Stimmung etwas Neues? Bedeuteten diese ganz auf Aktivität gestellten Sturmgesellen, die überzeugt waren, in ihrer Weise der Gottheit lebendiges Kleid zu wirken, in der Tat eine Kulturrevolution? Unseren Augen erscheint die Gestalt eines Mannes, vor dessen erquickender Männlichkeit die Bürger und Lenz

zusammenklappen wie die Hampelmänner. Gotthold Ephraim Lessing war wahrlich von einem Schwergewicht, an das die Genieapostel alle zusammen nicht entfernt heranreichten. Und dennoch! Man darf bei der Beurteilung dieses Verhältnisses nicht nur nach dem Erreichten und Geleisteten fragen, man muß auch die Gesinnungen und Absichten berücksichtigen. Da fällt die Schale der Stürmer und Dränger allerdings bedeutend. Was wollten sie?

Man erinnere sich, wie Lessing lebte. Welche Enge, welche Stickluft hat ihn umgeben! Weil er ein antiker Mensch war, hat er das Leben ertragen, Arbeit auf Arbeit, Leistung auf Leistung häufend. Hin und wieder entrang sich der gequälten Seele ein Stöhnen. Doch auch dann war es noch der Aufschrei eines Helden. Wenn man das sogenannte „Leben" der Aufklärung um ihn herum betrachtet, so begreift man überhaupt kaum, woher er die Kraft nahm, sein Dasein bis ans Ende hinzuschleppen und Werke zu schaffen, die himmelweit entfernt waren von dem blutlosen Skeptizismus seiner Zeit. Die war scheinbar nahe daran, am Verstande aufzutrocknen. Allerdings nur scheinbar. Denn infolge des gewaltigen Einflusses der englischen Dichtung und Philosophie, zu dem sich die Einwirkungen Frankreichs, namentlich Rousseaus gesellten, gärte es schon lange unter der Oberfläche und die Stunde mußte kommen, wo man, um mit Kant zu sprechen, endlich aus seiner „selbstverschuldeten Unmündigkeit" heraustrat. Und die Stunde kam. Man wollte sich nicht mehr begnügen, klar und lückenlos zu denken, bis zur Auflösung aller Probleme, man wollte auch ein Leben, das diesem Denken entsprach. Man verlangte eine Wirklichkeit, die frei war von tyrannischer Willkür. Man wollte nicht nur in Büchern lesen, nach welchen Gesetzen der Moral man sein Dasein einzurichten hätte, man wollte diese Gesetze lebendig machen und sie leben. Man wollte schließlich keine „Kunst" mehr, in der eine geleckte Form und die Tugend als erste Konsequenz der Vernunft über das in tausend Freuden und Schmerzen zuckende Menschenherz triumphierten. Einst hatte Ewald von Kleist an Samuel Gotthold Lange geschrieben[a]: „Die Welt kommt mir noch einmal so reizend, und der Schöpfer noch einmal so liebens- und anbethungswürdig vor, da ich überzeugt werde, daß die Tugend aus jener nicht gänzlich verstoßen sey, und durch die süßesten Empfindungen gewiß werde, daß der Schöpfer die

Tugend noch in diesem Leben belohne.“ Die Zeiten waren vorüber. Man wünschte alle Aufgeklärtheit zum Teufel und setzte an ihre Stelle die purpurrote Leidenschaft. Das war nicht das Werk Lessings, das war die Tat der Stürmer und Dränger. Dem gleichmäßigen Plateau der allgemeinen Bildung sollten die ragenden Gipfel aufgesetzt werden. Man verlangte den Menschen, die Persönlichkeit, die tätige Individualität, gleichgültig, auf welchem Gebiete, man verlangte den „ganzen Kerl“, das Kraftgenie, bei dem nicht nur eine Wesensseite eigentümlich ausgebildet war, das vielmehr absolut über sich hinaus begehrte, dessen Herz sich selbst übersprang. Man wollte sich als lebendiges, als schöpferisches Ganzes fühlen. „Wenn Eigennutz und Eigenliebe die Maschine sind, die den Weltpuls im Gang halten — was Wunder dann, wenn der starke, große Kerl sein Recht nimmt, und wenn auch sein Muth ihn über die Welt hinaustreibt, ein Wesen zu suchen, das ihm ganz genügt“, ruft der Maler Müller seinem Freunde, dem Freiherrn Otto von Gemmingen, zu. Daher die Vorliebe der neuen Generation für die Gestalt Faustens, aus dem, wie es in Müllers „Fausts Leben“ heißt, „ein Löwe von Unersättlichkeit“ brüllt. Diese kühnen Himmelsstürmer waren überzeugt, daß sie, wenn sie auch auf den äußersten Stern hinauf gelangen würden, doch stets ein Herz mitbrächten, das in seinen Wünschen diesen Flug immer noch überstiege. Sie empfanden tief, daß ein Mensch mehr begehre, als Gott und Teufel zu geben vermögen. Daher ihre unbedingte Abneigung gegen die Ideale der Aufklärung, gegen Kritik und Gelehrsamkeit, gegen die Vernunft überhaupt. Derselbe Mann, an dem wir die allmähliche Umwandlung der Überzeugungen der Genieperiode zu den Tendenzen der Klassik am besten beobachten können, Maximilian Klinger, der in seinen „Betrachtungen und Gedanken“ selbst ein, im Ganzen noch darzustellendes, System entworfen hat, bekennt in seiner Jugend (im „leidenden Weib“): „Der nächste Weg, zum Narren zu werden, ist, sich ein System bauen zu wollen.“ Und an einer anderen Stelle desselben Werkes verteidigt er das Recht auf Leidenschaft gegenüber allem Denken mit dem für die ganze Zeit so überaus charakteristischen Ausruf: „Was gehen mich Ihre Philosophen und Monaden alle an? Kurzum, ein Mädel ist mir lieber als das all.“ Von hier aus versteht man die beißende Satire, wenn Maler

Müller seinen Faust einen Narren nennen läßt, ein Subjekt ohne Sitten, mit dem kein ordentlicher Mensch auskommen könne, „mit einem Wort ein Genie. —“

Aber diese Genieperiode, die Zeit zwischen Aufklärung und Klassik, war eine Übergangsperiode und forderte darum ihre Opfer. Dem einseitigen Kultus des Verstandes folgte der ebenso einseitige Kultus des Gefühls. Die nächste Folge war notwendig ein Bruch zwischen Geist und Gemüt. An ihm gingen die Menschen dieser Übergangszeit, und gerade die Begabtesten, zugrunde. Sei es, daß sie sich, mehr dem Neuen zuneigend, an ihrem eigenen Feuer verzehrten, wie Lenz, sei es, daß sie, noch zum größeren Teil der Vergangenheit angehörend, zu Verstand und Vernunft wieder ihre Zuflucht nahmen und langsam dahindämmerten — wie Gerstenberg. Auf dem Wege, den die deutsche Kultur von Lessing zu Goethe nahm, ist gerade er eine typische Station.

Auch Goethe mußte, damit ihm die Tat alles werden konnte, durch die tatenlose Zeit inneren Zwiespalts hindurchgehen. Der Dichter des „Werther“ hat uns im 13. Buch seiner Lebensgeschichte den seelischen Zustand dieser Tage wenigstens andeutend geschildert[1]. Besonderen Nachdruck hat er dabei auf zwei Momente gelegt, die dem Menschen jener Epoche das Leben vor allem verbitterten. Das waren der unheilvolle Drang zu hartnäckiger und bohrender Selbstbeobachtung und der Mangel an praktischer Betätigungsmöglichkeit, die jenem hätte entgegenwirken können. Beide geben uns die Schlüssel in die Hand, die uns das Rätsel von Gerstenbergs Leben und Persönlichkeit erschließen.

Ottokar Fischer meint in seiner Einleitung zu dem Neudruck der Gerstenbergischen Rezensionen[2], in dem er auch die Skizze zum „Hypochondristen“ veröffentlicht, der Bruder des hypochondrischen Helden, Ohluf Fernstrup, sei gleichsam der Vertreter der Gerstenbergischen Anschauungen. Das ist zweifellos richtig. Ohluf berichtet in der Skizze von einem Obersten, der sein Gevatter war und von dem er in der Folge allerlei seltsame Gewohnheiten angenommen habe. Ein Oberster zählte in der Tat zu Gerstenbergs Gevattern und die Gewohnheiten können wirklich Eigentümlichkeiten Gerstenbergs gewesen sein. Auch sind die kritischen Anschauungen, die Ohluf in den „Tischreden“ der zweiten Auflage des „Hypochondristen“ vorträgt, identisch mit den ästhetischen Überzeugungen

Gerstenbergs. Viel wichtiger ist jedoch für uns ein anderer Sachverhalt, der Fischer entgangen zu sein scheint. Bereits das 18. Stück der ersten Auflage, die der zweiten fast zehn Jahre vorausging, enthält autobiographische Angaben, die im Hypochondristen von 1771 teilweise fehlen, teilweise in eben den Tischreden Ohlufs wieder aufgenommen sind. Und dazu kommt nun, daß sich im Münchner Nachlaß ein Dokument erhalten hat, das mit den Ausführungen im „Hypochondristen" von 1762, auf die es hier ankommt, zum Teil wörtlich übereinstimmt. Der Urheber des „Hypochondristen" war, wie erwähnt, Friedrich Jacob Schmidt. Der Name aber geht sicherlich auf Gerstenbergs eigene Initiative zurück. An literarische Quellen, die man verschiedentlich angeführt hat[3], ist weniger zu denken. Gewiß darf nicht verkannt werden, daß die Lektüre eine vorhandene seelische Verfassung noch stärker ausprägen kann. Auch Goethe hat darauf unzweideutig hingewiesen[4]. Wir werden sehen, daß dies bei Gerstenberg ebenfalls zutraf. Doch war der Zustand der Hypochondrie[4a], der im „Hypochondristen" eine so große Rolle spielt und den wir heute Nervosität nennen würden, als Anlage in Gerstenberg von Anfang an wirksam. Man beachte auch sein Interesse für Nerven und ihre Krankheiten, wie es gerade im „Hypochondristen" zutage tritt. Dieser Zustand vertiefte sich immer mehr als notwendige Folge eben jenes Widerspruches zwischen einer überspannten Innerlichkeit und der Unmöglichkeit, sie nach außen hin durch tätiges Handeln zu entspannen.

Das oben erwähnte Dokument aus Gerstenbergs Nachlaß ist eine Instruktion, die er für sich selbst aufgeschrieben hat. Nach den darin erwähnten Freunden gehört es ungefähr in die Zeit, da er die Universität bezog. Es ist ein erschütterndes Zeugnis von dem Dualismus zwischen Ich und Welt, um so erschütternder, als schon aus ihm klar ersichtlich ist, daß Gerstenberg von diesem Dualismus zerrieben werden mußte. Er glaubt einen vermeintlichen Mangel an Selbstbeherrschung an sich wahrgenommen zu haben. Sobald er aufmerksam auf seine Handlungen zu sein aufhörte, legte er gegen Jedermann ein frostiges Benehmen an den Tag. Daher witterte man in seinen gleichgültigsten Reden und Geberden Stolz und fing an, ihn zu hassen. Er nimmt sich vor, einem jeden mit Freundlichkeit und Hochachtung zu begegnen,

denn es sei besser, gegen einen Braven herablassend zu sein, als ihm Anlaß zur Verleumdung zu geben. Er hat „die unergründliche Bosheit des menschlichen Herzens" (Hamann) kennen gelernt und weiß, daß es kein Verdienst gibt, es mag noch so hell in die Erscheinung treten, das nicht durch Stolz verdunkelt wird. Und natürlich ist ihm demgemäß auch die Erfahrung nicht erspart geblieben, daß der, der in dem Verdacht steht, stolz zu sein, auch seine Worte nicht mehr in seiner Gewalt hat: jedes scheint verfänglich, weil ein jeder sich fürchtet, verachtet zu werden. In eine solche Welt vermag er sich nur schwer zu finden. Dennoch nimmt er sich vor, selbst auf seine geringsten Leibesgebrechen Acht zu geben; denn weil ihn die Menschen einmal für hochmütig halten, werden sie auch in seinem Gange, in der Bewegung seiner Hände, in seinen Augen, in seinem Kopf etwas finden, wenn sie auch noch so sehr unrecht hätten. Gerstenbergs Rücksicht auf die allgemeine Moral geht indessen noch viel weiter. Er wendet sich gegen seine ureigenste Individualität. „Wer seine eigene Art zu handeln hat, der kann sicher seyn, daß übel von ihm geurtheilt wird, gesetzt, daß diese Art auch nicht sonderbar, sondern nur edel sey." Er will deshalb das Beste, was er hat, unterdrücken, den Quell seiner Persönlichkeit verstopfen. Weil er bemerkt hat, daß nichts so sehr mißfällt, als richtiger als die anderen zu denken, will er sich in den Äußerungen seiner Ansichten gewaltsam Zwang auferlegen. Vor allem ist er entschlossen, in Gesellschaft anderer von seiner Liebe zu den Musen zu schweigen: „Wer kein ähnliches Gefühl hat, ärgert sich schon daran, daß du ernsthaft davon reden magst." Überall tritt in dieser Instruktion die ängstliche Scheu vor der Gesellschaft zutage, die auf Schwäche und innerer Unsicherheit beruhende Furcht, durch die Sonderart seiner Persönlichkeit allgemeinen Anstoß zu geben. Gerstenberg gehört zu den ersten Menschen des 18. Jahrhunderts, die an dem Evangelium der Aufklärung, an ihrem optimistischen Vertrauen auf die sittliche Grundlage und Kraft des Menschen zweifeln. Gehört zu den ersten Menschen dieser Epoche, die an die Stelle einer verlogenen Gesellschaftsmoral die heilige Moral des Herzens, einer, wenn der Ausdruck gestattet ist, naiven, vorurteilslosen Weltanschauung setzen wollen. Aber dieser Gerstenberg, der so scharf sah, dem die Schwächen seines Zeitalters offen vor den entsetzten Augen lagen, hatte doch nicht

die Kraft, aus seinen Erkenntnissen die Konsequenzen eines tätigen Verhaltens zu ziehen. Gewiß, er hatte den Mut — und wirklich gehörte Mut dazu[5] —, in seinen Kritiken, den rühmenden sowohl wie den angreifenden, der Menge voranzugehen. Er hat sich, wie wir sehen werden, weder um Lob noch um Tadel gekümmert und auch denen recht unangenehme Wahrheiten gesagt, die mit ihrer Anerkennung ihm selbst gegenüber nicht gespart hatten. Das geschah indessen vom Schreibtisch aus und auf den Gebiete der Literatur und Theorie! Wo es auf die Tat ankam, da blieb Gerstenberg durchaus in den Anschauungen des Rationalismus befangen. D. h., die Anschauungen verwarf auch er, aber sie in die Tat umzusetzen, dazu fehlte ihm die Kraft. Wie sehr symbolisiert Gerstenberg doch in sich den Verlauf, den in Deutschland die ganze Sturm- und Drangperiode nahm: auch sie blieb im wesentlichen eine Revolution auf dem Papier, auch ihr ging, nach einem jugendlich enthusiastischen Anfang, sehr schnell der Atem aus. Freilich, ihre einzelnen Vertreter, wie etwa Lenz und der Maler Müller, sind dennoch weit eher Genies nach ihrer eigenen Terminologie, als Gerstenberg. Sie wollten l e b e n und scherten sich in dem Verfolg dieses Zieles nicht darum, ob sie sich dabei gegen die Vorschriften eines rationalistischen Intellektualismus vergingen! Im Gegenteil! Nichts Köstlicheres und Befriedigerendes gab es für sie, als denen, die sich in dem Bewußtsein aufblähten, nach einem gesetzlich festgenagelten Tugendbegriff zu leben, den Anstoß ewigen Ärgernisses zu liefern. Ganz anders Gerstenberg. Er, der (zu spät!) in Kant mündet, hatte nicht die Kraft, sich dessen Ethik zuzueignen. Er hatte nicht, wie Goethe und, von einer ganz anderen Seite aus, Heinse, den Mut zu sich selber. Weil er empfand und entdeckte, daß in ihm Elemente gährten, die mit den Lebensanschauungen und -Gewohnheiten seines tintenklexenden, dünkelhaften Kastratenjahrhunderts schlechterdings nicht vereinbar waren, setzte er sich nicht kühn über dieses Jahrhundert hinweg, sondern wollte — so ungeniemäßig wie nur irgend möglich — von diesem Jahrhundert und seinen Bürgern l e r n e n, lernen in Dingen, die er selbst längst als des Lernens unwert erkannt hatte. Gerstenberg trug in sich nicht das sittliche Fundament, das stark genug gewesen wäre, um ihn zu befähigen, auf eigene Fasson selig zu werden, d. h., unter eigener Verantwortung zu leben.

Er brauchte die Stütze einer allgemein belobten Ethik, hatte er auch hundertmal eingesehen, daß diese morsch war und über kurz oder lang zusammenbrechen mußte. Er mußte sich an die Masse lehnen. Er war nicht stark genug, um als Starker allein zu stehen und dennoch für jene zu leben. Die Rücksicht auf das Ganze, ohne das er doch nicht existieren kann, tut er in der Skizze zum „Hypochondristen" sogar ausdrücklich ab. Von dem hohen Idealismus Shaftesburys will er nichts wissen (Fischer 404, 6). Er geht oder lebt zum wenigsten mit der Masse, aber er schreitet ihr nicht voran. Er hatte nicht die Kraft dazu. Das war die Tragik seines Lebens. Die — ich bin sehr geneigt zu sagen — notwendige Tragik aller derer, die, beseelt von Ehrgeiz und dem Drang zu wirken, in eine Übergangsepoche hineingestellt sind. Und ich glaube auch, daß in diesem Mangel an Mut zu sich selber letzten Endes der Grund liegt für das frühe Versagen von Gerstenbergs schöpferischer Kraft. Der große Schöpfer, der große Künstler fühlt sich als Herrscher der Dinge. Er steht ihnen frei gegenüber, einsam und doch als ihr Mittelpunkt. Darum kann er der mächtige Gestalter sein. Gerstenberg ist den Dingen eigentlich niemals gewachsen gewesen. Der „Ugolino" in seiner naturalistischen Form beweist das auch. Die Dinge lasteten auf ihm in Gestalt einer Gegenwart, die er verabscheute und doch nicht abschütteln konnte. Wie sehr tritt seine Abhängigkeit von ihnen ans Licht, wenn er in der „Instruktion" bekennt: „Solange ich noch in meinen Glücksumständen meinen eigenen Absichten gemäß nicht befestigt bin, muß ich mich vor üblen Urtheilen zu schützen suchen, wenn sie auch noch so unvernünftig wären." Gerstenberg vermochte den Weg zu sich nicht zu finden. Daran ist er künstlerisch zugrunde gegangen. Die Ungunst der materiellen Verhältnisse hat diesen Prozeß nicht veranlaßt, sondern höchstens beschleunigt, wenn damals überhaupt noch etwas zu beschleunigen war.

Im 18. Stück der ersten Auflage des „Hypochondristen" nennt sich Zacharias Jernstrup selbst ein Ding, das nicht recht weiß, was es ist und sich dennoch mit der größten Zuversicht für den Hauptzweck der Schöpfung hält, ein Ding, das weder seinen Sinnen, noch seinem Instinkte trauen darf. Können wir zweifeln, daß hier ein Selbstbekenntnis Gerstenbergs vorliegt?! Ein Selbstbekenntnis allerdings, das auf Selbsttäuschung beruhte. Denn

wie durfte der von „größter Zuversicht“ reden, der sich selbst nicht trauen konnte. Aber überaus bezeichnend ist dieses Bekenntnis für den Zustand, in den Gerstenberg durch den geschilderten Widerspruch zwischen seinem Ich und der ihn umgebenden Umwelt, den er in einer für seine Entwicklung so verhängnisvollen Weise auszugleichen suchte, hineingeworfen wurde und der am besten durch die Worte wiedergegeben wird, die Hamann am 22. November 1783 an Jacobi schreibt[6]: „Was aber am meisten die Ökonomie meiner Kräfte und ihres freien Gebrauchs stört, ist wohl ein hypochondrisches Wechselfieber von Übertreibung und Erschlaffung.“ Es war ja nur natürlich, daß Gerstenbergs Bestreben, sich den moralischen Imperativen der Aufklärung anzupassen, nicht völlig gelingen konnte. Je mehr er aber durch plötzliches Hervortreten seiner Eigenart, die ihm ein Fehler seiner persönlichen Veranlagung schien, auf den Gegensatz zwischen sich und der Welt hingewiesen wurde, um so tiefer wurde er in einen Zustand seelischer Selbstzergliederung hineingetrieben, an dem so viele Menschen seiner Zeit litten[7] und der zu tätigem Wirken untauglich macht. Gerstenbergs Tagebuch, obgleich es nur wenig intime Seelenanalyse enthält, ist doch wohl ein Beweis, daß die Manie der Selbstbeobachtung als Anlage von vornherein in ihm vorhanden war. Dieses in sich hinein Wittern und Witternwollen wurde natürlich die Ursache, daß er sich bald in allen Himmeln fühlte, bald, von tiefen Depressionen heimgesucht, ganz an sich zu verzweifeln begann. Enthusiasmus und Erschlaffung! Wohl recht. Nur darf dabei nicht übersehen werden, daß auch schon in dem Enthusiasmus das Moment der Erschlaffung mitenthalten ist. Gerstenberg wußte sehr gut, warum er seinen Freund Cramer vor seinem allzu regen Enthusiasmus warnte. Denn er selbst war von diesem besonderen Enthusiasmus besessen. Der nicht in einem großen, starken, einheitlichen Gefühl gründet, aus dem mit zwingender Folgerichtigkeit die Tat emporschlagen muß, sondern der ein Enthusiasmus der Phantasie war, ein Schwelgen in Vorstellungen und Bildern, das sich im Selbstgenuß schnell erschöpfte und dann einer um so größeren Ernüchterung Platz machte. Es war der Enthusiasmus der Ohnmacht. Gewiß war Gerstenberg gleichzeitig von einem starken Ehrgeiz beseelt und von dem Wunsche, in den geistigen Provinzen seines Jahrhunderts eine

Rolle zu spielen. Doch hielt sein Wille mit seiner Sehnsucht nicht gleichen Schritt. Als dann die materielle Not begann, da mußte er, dessen Schöpferkraft durch die Selbstzerfaserung seines Innern schon längst unterhöhlt war, notwendigerweise ganz zusammenklappen. Der Schwerpunkt seines Trieb- und Phantasielebens ist die Reflexion. Er hatte im Anfang ganz gewiß etwas von der naiven Unmittelbarkeit und ungebrochenen Gewalt naturhafter Ursprünglichkeit, die Hamann in so hervorragender Weise auszeichnete. Aber durch die nervöse Angst, anzustoßen, ist diese Naivität bald aufgezehrt worden.

Es fällt nun allerdings auf, daß Gerstenbergs Freunde, wie namentlich die Stolberge, die als Adlige und Bürger ihres Jahrhunderts den Anschauungen eben dieses Jahrhunderts so sehr zuwider lebten, von diesem inneren Bruch in Gerstenberg nichts bemerkt zu haben scheinen. Im Grunde ist das jedoch durchaus begreiflich. Denn sie alle, von Voß und einigen später zu erwähnenden abgesehen, hatten mit unserem Helden gemeinsam eine Eigentümlichkeit, die ihnen die eigentliche Tragik des Gerstenbergischen Wesens schon darum verhüllen mußte, weil sie sie für den Ausdruck einer ganz anderen seelischen Situation nahmen als sie es tatsächlich war. Diese Eigentümlichkeit ist die Empfindsamkeit, die Sentimentalität, die noch immer eine nie fehlende Begleiterscheinung von Übergangsepochen gewesen ist.

Zunächst möchte ich bemerken, daß es durchaus nicht angeht, die Empfindsamkeitsperiode auf die Sechziger und Siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts einzuschränken. Sie geht entschieden darüber hinaus, macht sich im neunten Jahrzehnt noch sehr stark bemerkbar (man lese nur Hamanns Briefe an Jacobi!) und läßt sich in ihren Wirkungen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verfolgen. Dabei ist natürlich nicht zu übersehen, daß sie sich mannigfach differenzierte. Das ist auch schon im Zeitalter des jungen Gerstenberg der Fall, in den sechziger und beginnenden siebziger Jahren. Adelung hat 1774 das Wort „empfindsam" in seinem Wörterbuch ausgelegt als den Hang zu ruhigen, sanften Empfindungen ohne vernünftige Absicht und über das gehörige Maß. Wie Adelung sich in seinen Grundanschauungen von der deutschen Sprache und deren Behandlung nicht sehr weit über Gottsched erhebt, so erweist er sich auch in dieser Definition als ganz im Banne der rationa-

listischen Aufklärung stehend, der das Wesen des Sentimentalismus notwendig verschlossen bleiben mußte. Der Sentimentalismus ist wahrlich etwas völlig anderes als ruhige und sanfte Empfindung und hängt aufs engste zusammen mit der Neigung der Selbstbeobachtung. Es ist ein Sich-Versenken in das eigene Empfinden, eine ständige Liebkosung des eigenen Herzens. In Klingers Schauspiel „Sturm und Drang", das der ganzen Bewegung den Namen gegeben hat, heißt es einmal: „Junge! Junge! ich bin unbehaglicher wie du. Ich bin zerrissen in mir und kann die Fäden nicht wieder auffinden, das Leben anzuknüpfen. Laß! ich will melancholisch werden; nein, ich will nichts werden! . . . Herrlichkeit der Welt! ich kann keine deiner Blumen mehr brechen. Ja, wer diesen Sinn verloren hat, wer dich verloren hat, ewige Liebe, die du in uns alles zusammenhältst!" Es ist die krankhafte Sucht, sich selbst und sein Fühlen schwelgend zu genießen und bis zum letzten Rest auszuschöpfen. Dieselben Menschen, die, wie z. B. Lenz, sich darin gefielen, überall von ihrer Kraft zu reden, wurden gerade dadurch, daß sie diese Kraft nur empfanden und genossen, sie nicht nach außen fruchtbar machten, innerlich gelähmt, ohnmächtig. Dieselbe Wirkung wie durch den Enthusiasmus stellte sich ein. Der Freiherr von Gemmingen trifft im allgemeinen richtig, wenn er seinen deutschen Hausvater, der doch selbst ein Erzeugnis der neuen Epoche sein wollte und es auch ist, soweit der Gehalt in Frage kommt, poltern läßt (1780!): „Überhaupt ist es mit eurem Kraftgefühl so ein wesenloses Ding. Eine Fackel, die ihr ohne Unterschied, jung und alt, Mann und Weib, ohnberufen unter der Nase herumtragt, und die doch beim ersten Windstoß erlischt." Und wir spüren eine vom Verfasser allerdings gar nicht beabsichtigte Ironie, wenn der Welt- und Hofmann in Gemmingens Schauspiel auf die Bemerkung, seine Gemahlin sei doch eine „sehr empfindsame Seele" erwidert: „Ja, so äußerst empfindsam, daß ich für sie gar nichts mehr empfinde."

Die Empfindsamkeit der eigentlichen jungen Genies und auch des Göttinger Kreises ist nun aber doch noch etwas anderes, als der eben geschilderte seelische Zustand, der den mächtigsten Impuls von Gellerts Morallehre empfing. Er trägt ein weit kräftigeres Gepräge. Um das einzusehen, werfen wir einen Blick auf Klingers „Simsone Grisaldo", ein Schauspiel, das man wohl das Vade-

mecum des Sturm und Drangs nennen darf. Hier sehen wir, daß die Empfindsamkeit im inneren Zusammenhang steht mit einer weiteren richtunggebenden Tendenz der Bewegung: mit ihrem Streben nach Tatsächlichkeit, Echtheit, Unverfälschtheit, nach Einfalt und Einfachheit (Rousseau!). Das klingt beim ersten Hören allerdings seltsam. Denn jene Überhitzung der Empfindung scheint allerdings kein Zeichen von Einfachheit und Wahrhaftigkeit zu sein, sondern vielmehr vom Gegenteil und von schwärmender Selbsttäuschung. Trotzdem würde man mit einem solchen Urteil ganz fehlgreifen. Denn bei den echten Stürmern ist die Überspannung eben nur eine Überspannung, die Karikatur, wenn man will, eines an sich und in sich berechtigten Strebens, das seine Wurzel, wie alle ihre Ziele, in dem auf Individualismus gestellten Grundzug der Epoche hat. So auch im „Simsone Grisaldo". Klingers Biograph Rieger sieht in dem Werk nur eine von seinem Verfasser beabsichtigte Burleske und meint daher, die Handlung müsse unter dem Gesichtspunkt des Phantastischen und Märchenhaften betrachtet werden[8]. Diese Anschauung vermögen wir nicht zu teilen. Sie ist zum mindesten viel zu allgemein. Denn sicher hat Klinger in dem Haupthelden einen Typus geschaffen, um ihn der Mitwelt und sich selbst als Ideal vor Augen zu stellen. Dieses Ideal ist durchaus frei von jener Verzärtelung des eigenen Ich, die das Wesen der Empfindsamkeit zum Teil bestimmt. Grisaldo ist der Don Juan, der für sich die Freiheit fordert, jedes Weib zu besitzen, das ihn reizt. Man könnte meinen, Klinger hätte damit ein abschreckendes Beispiel geben wollen. Indessen versichern uns der Gang der Handlung, die Charakteristik und das Raisonnement der übrigen Personen des geraden Gegenteils. Grisaldo ist mit einer Fülle anderer, hervorragender Eigenschaften ausgestattet. Er ist es, der aus allen Verwicklungen am Ende als der Sieger, großgesinnt und edel verzeihend, hervorgeht. Wie seine Moral ihm selbst keine Skrupel macht, wie er, echt geniemäßig, darauf hinweist, daß die Frauen dem Herzen unendliche Fülle geben und dadurch jener Anschauung nahe kommt, jeder Don Juan müsse ein Faust sein und jeder Faust ein Don Juan, so wird seine Moral auch durch eine andere Persönlichkeit gestützt, die ganz offenbar ebenfalls die Sympathien Klingers besitzt. Grisaldo hat aus dem Sarazenenlande, das er

seinem Herrn, dem König von Kastilien, unterworfen, einen Prinzen heimgebracht, den Bruder eines von ihm geliebten Weibes. Aus dieser Liebe folgert der Prinz mit dem ganzen Pathos eines Mannes, der auf einem ihm natürlich zu entrichtenden Tribut besteht, er sei nun seinerseits berechtigt, jedes Mädchen zu gewinnen, das ihm behagt, vor allem die schöne Infantin des Landes. „Ich will diese rehfüßige Infantin aufsuchen bis in ihr innerstes Gemach. Wie? Der General hat meine Schwester liebgehabt, und sie ist die schönste Prinzessin in Afrika, und ich sollte nicht bei dieser schlafen? Ist das Erwiderung des Gastrechts?" Dieser Prinz ist es, der Simsone „wirklich" das nennt, „was man einen Menschen heißt". Man kann nicht daran zweifeln, daß sich des Verfassers Überzeugungen mit denen dieser beiden Männer decken. Er teilt ihre Klage über die verlogene Anständigkeit und Sittlichkeit, mit der alles überschmiert sei, macht die Behauptung, Offenheit und Natur seien mit Fleiß davongejagt, zu der seinigen. Ein Blick auf die Gegenspieler Grisaldos genügt überdies, um unsere Anschauung zu befestigen. Denn sie, die alles versteckt tun, deren Handeln das Tageslicht zu scheuen hat und die sich gegenseitig genau so betrügen, wie sie den gemeinsamen Feind zu betrügen suchen, stehen am Ende in ihrer ganzen traurigen Erbärmlichkeit dar, die der Größe Grisaldos offensichtlich gegenübergestellt wird. Klinger darf hier typisch genannt werden für die meisten der jungen Genies. Sie lebten der Gegenwart, empfanden sie überströmenden Herzens, und nicht erst dann, wenn sie Vergangenheit geworden war. Ihre Art von Empfindsamkeit beruht ausschließlich auf der schon von dem Pietismus gestellten Forderung nach einer einzigen unendlichen und ungeteilten Empfindung, welche den Menschen erfüllen und ihn über sich selbst hinausheben soll. Gewiß äußert sie sich gelegentlich überspannt. So, wenn Simsone sein Roß rühmt: „O ein Pferd von der trefflichsten Gemütsart. Ein edles, melancholisches Roß! Die weiche Seele! Es weint oft dicke Tränen aus dem großen, stieren Auge." Der Dichter gibt sich hier durchaus ernst. Ein Held nach seinem Geschmack muß *natürlich* und *sentimental* zugleich sein, sentimental im Sinne echten Mitgefühls, also im Sinne eines (der Ausdruck kann nach dem Vorhergehenden nicht mehr mißverstanden werden) ebenfalls naturalistischen Elementes. Was sentimental erscheint, ist also im

Grunde ganz naiv gemeint. Auch hier wird der Sachverhalt wieder durch die Gegenspieler bestätigt. Da sagt der eine: „Melancholisch? Was heißt das? Ohne Kraft, Geist und Schwingungen“, und er selbst ist dies am allermeisten. Er und andere äußern ihre Gedanken (so weit sie die überhaupt haben) in einer glühend exaltierten Sprache, die nur Gelächter hervorrufen kann. Gewiß ist das Karikatur, von Klinger beabsichtigte Karikatur. Sie richtet sich jedoch nicht, wie Rieger will, gegen den Ausdruck der Leidenschaft, den der Verfasser bisher in seinen Dramen beobachtete. Dieser Ausdruck stimmt vielmehr überein mit der glühenden Sprache Grisaldos und seiner Geliebten. Außerdem: er beherrscht auch noch Klingers folgendes Drama „Sturm und Drang“. Dagegen wendet sich die wilde verzückte Redeweise der Gegner Grisaldos gegen diese selbst. Sie wollen das Fehlen echter Leidenschaft und tiefen Empfindens, das überall bei ihnen zutage tritt, durch künstliche Exstase ersetzen und verdecken. Ihr Mangel an Sentimentalität ist also identisch mit dem Mangel an Natürlichkeit. Beides verurteilt Klinger gleichmäßig. Dafür findet sich im „Simsone Grisaldo“ nun noch ein sehr charakteristischer Beleg. Einer von den Gegnern des Generals wird gemahnt: „Ihr verspracht mir Liebeslieder von Poeten, die keine Mädchen hätten, und doch schön wären (nämlich die Lieder); die die Welt betrogen mit ihren gemachten Liedern. Verspracht mir Mondscheinlieder, am heißen Mittag in den Hundstagen gereimt, denen man die saure Müh' anfühlt. Verspracht mir melancholische Lieder auf den Tod einer eingebildeten Geliebten, die der dürftige Poet nach Gefallen erweckte, je nachdem's ihm aus der Feder fiel.“ Das richtet sich gegen die Dichtung der Aufklärung, der natürliches Gefühl und innige Hingabe gleichermaßen fehlten. Man denke an den guten Vater Gleim, der sich ausdrücklich gegen die Auffassung verwahrte, er habe seine Lieder, die von Wein und Liebe handelten, wirklich erlebt. Aus der Opposition gegen die Anakreontiker ist die Synthese von Sentimentalismus und Naturalismus bei den jungen Genies zu einem großen Teil zu erklären. Sie findet sich bei allen, auch schon bei den Göttinger Hainbündlern. Gewiß sind sie nicht alle über einen Leisten zu schlagen. Fritz Stolberg steht der neuen Zeit sicherlich näher als etwa ein Miller. Im Ganzen bleibt jedoch unsere Ansicht bestehen, daß der Sturm und Drang bewußt hinaus-

strebt über die Empfindelei der anakreontischen Aufklärung, in der Kunst sowohl wie im Leben.

Das trennt sie von Gerstenberg, was ein Stolberg nicht erkannte, vielleicht nicht erkennen konnte. Auch Gerstenberg suchte ganz sicher der rührseligen und tränenhaften Empfindelei à la Gleim zunächst zu entgehen. Auch er hatte Stunden, wo er mit Goethe[9] alle edle Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks zu trompeten wünschte. Seine Kritik, zum Teil auch der „Ugolino“ und seine Lyrik beweisen, daß er wußte, wo seinem Zeitalter der Schuh drückte. Aber er hatte nicht den Mut zu sich selbst. Dadurch kam ein Bruch in seine Natur, der ihn notwendig wieder in die alte Empfindsamkeit zurücktreiben mußte. Drei Umstände beförderten dies außerdem. Einmal war Gerstenbergs Leidenschaft mehr eine Leidenschaft des Verstandes als des Gefühls. Eine kritische Leidenschaft. In dem Augenblick, wo er aus vermeintlicher Klugheit auch in der Kritik und Theorie sich nicht mehr selbst durchzusetzen wagte und schwieg, in dem Augenblick war aus seinem inneren Leben eine Macht genommen, die ihn vorwärts getrieben und vor dem Rückfall immerhin einigermaßen bewahrt hatte. Man sieht hier auch ganz deutlich, wie Gerstenberg zu dem diplomatischen Habitus kam, der seine Freunde so sehr abstieß. Auch der war ein Anzeichen des sich in ihm immer stärker entfaltenden Bruches. Ferner bedenke man Gerstenbergs Liebe zur Musik. Beethoven hat zwar gesagt, sie sei eine höhere Offenbarung als alle Philosophie. Aber das ist eine Täuschung, eine schöne zwar, aber doch eine Täuschung. Die unproduktive, nur hingebende Verehrung an die Kunst Euterpens hat schon manches moralische Knochengerüst zur schwammigen Molluskenhaftigkeit erweicht. Endlich darf man auch das süße Gift der Sterneschen und der Youngschen[10] Poesie nicht vergessen. Daß die englische empfindsame Literatur überhaupt das Gemüt der deutschen Jünglinge jener Zeit zur Selbstbeobachtung und Liebkosung des eigenen Ich hinführte, hat bereits Goethe betont[11]. Das quod non in libris etc. hat hier einmal keine Gültigkeit. Sterne wurde von Gerstenberg ganz besonders eifrig gelesen. Er hat ihm in der „Hamburgischen Neuen Zeitung“ mehrere Betrachtungen gewidmet und in seinen Briefen finden sich sehr zahlreiche Anspielungen auf die „Empfindsame Reise“ wie namentlich auf den

„Tristram Shandy". Wenn in der ersten Auflage des „Hypochondristen" Zacharias Jernstrup seine Fehler auseinandersetzt, wenn er seine innere Zerrissenheit bloßlegt, wenn er bekennt, daß niemand sich so ungleich sei als er, so sind dies Konfessionen Gerstenbergs unter dem Einfluß Sternes. Dabei sei allerdings betont, daß unser Autor sein Vorbild weder in der künstlerischen Anordnung noch in der stilistischen Ausprägung erreicht. Ja, wenn wir in demselben Zusammenhang erfahren, daß Jernstrup fürchtet, mit seinem (gerechten) Zorn über die schlechten Schriftsteller Anstoß zu erregen, so wird auch die Annahme gestattet sein, daß Sterne nicht unwesentlich dazu beitrug, Gerstenbergs Überzeugungsmut zu brechen.

Wie sieht nun der empfindelnde Gerstenberg aus? Wahrlich kein erhebender Anblick! In der Skizze zum „Hypochondristen" erzählt Ohluf Jernstrup, er habe von einem seiner Paten einen heroischen Blick angenommen, eine seltsame Art zu sprechen und überhaupt etwas Eigenes in seinem Betragen, das ihn immer vielen Mißdeutungen aussetzt. Der autobiographische Charakter dieses Geständnisses ist nach dem, was wir bisher von Gerstenberg gehört haben, augenscheinlich. Das Sonderlingswesen, das ja zum Inventar dieser Übergangszeit gehört, ist mit der Empfindsamkeit aufs engste verbunden. Im 18. Stück des „Hypochondristen" klagt Jernstrup über die Menschen. Wer ihn in den ersten acht Tagen der Bekanntschaft aufs freundschaftlichste umarmt hatte, war nach acht Tagen der Kaltsinnigste von der Welt. Gerstenberg war wie die meisten Menschen jener Tage immer auf der Suche nach empfindsamen Brüdern und Schwestern, mit denen er gemeinsam in Empfindungen schwelgen konnte. Der Ton, den er z. B. gegenüber den Schwestern Haake anschlägt, versteigt sich nicht selten zu verzückter Schwärmerei. Sein verhängnisvoller Enthusiasmus bringt es mit sich, daß er fast in jedem, der ihm zum erstenmal begegnet, eine verwandte Seele erblickt. Das mußte, wenn die Gefühlsspannung nachließ, selbstverständlich zu Enttäuschungen führen. Gut ging ein solches plötzlich eingegangenes Verhältnis meist nur dann aus, wenn Gerstenberg und sein neuer Freund sich eine recht lange Zeit, am besten überhaupt nicht, persönlich sahen. Wie Goethes Oronaro das geliebte Weib nur in seiner Bildhaftigkeit erträgt, nicht in seiner echten Wesenhaftigkeit, so

ist auch Gerstenberg und seinen Zeitgenossen eigen, sich gegen ihre nächsten Anverwandten kühl und oft herzlos zu betragen, dagegen sich den fernen Freunden in ein Gefühl der Hingabe hineinzusteigern, das auch weniger skeptischen Naturen, als es die Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts sind, höchst sonderbar erscheinen muß. Wenn man Gerstenbergs Kaltsinnigkeit gegenüber seinen Kindern abhebt von der (unechten) Leidenschaftlichkeit, mit der er die Freundschaft zu Cramer pflegt, so wird einem besonders klar, wie wenig, wie gar nichts diese Empfindsamkeit mit tiefem, aus dem Herzen kommenden Fühlen zu tun hat[12]. Dieses Gefallen an einem Zustand weichlicher Trauer, in die man sich mit Vorliebe hineinempfindelte, war heuchlerisch und krankhaft. Gerade Gerstenberg, von dessen Hand wir ein umfangreiches — Tortenverzeichnis besitzen und der überhaupt für die derb materiellen Vergnügungen dieser Welt wohlgeschulte Sinne besaß, hatte kein Recht, sich in diese Trauer und Wehmut hineinzuphantasieren, die zur Tätigkeit unfähig macht. Aber er hörte damit nicht auf, sondern gebrauchte diese Empfindsamkeit schließlich als Betäubungsmittel. Wie der „Hypochondrist" und die „Instruktion" dartun, kannte er die Gefahr sehr wohl, die ihm aus der Gefühlsseligkeit erwachsen mußte. Trotzdem ging er ihr nicht aus dem Wege. Seine Willenskraft war schon zu sehr aufgeweicht. Anstatt durch das Gefühl den Willen zu bezwingen, zehrte die Empfindsamkeit ihn auf. Das Leben überwand sie nicht. Wir müssen es als Unglück beklagen, daß Gerstenberg in den Jahren, da er Mann ward, nicht zu einer bestimmten, zeitlich wohl begrenzten Beschäftigung angehalten worden war. Denn als Soldat wird er nicht viel zu den Verpflichtungen seines Standes herangezogen worden sein. Eine Bemerkung in der Rezension über Bodmers „Historische Erzählungen"[13] klärt überdies darüber auf, wie geringschätzig er vom Krieg zu denken sich angewöhnt hatte. Ungleich Hebbel und ganz so wie Grillparzer wäre Gerstenberg der Zwang eines Amtes gerade in seinen produktivsten Jahren sehr zu wünschen gewesen. Als er es dann erhielt, war es zu spät. In seinen Lehrjahren hatte er keinen Widerstand gefunden, an dem er hätte erstarken können. Als der Widerstand dann doch kam, wurde er vom ihm aufgerieben. Er hatte keine Hindernisse gekannt, und als sie eintraten, fanden sie ihn nicht gerüstet. Ein ungeheurer Riß

klaffte zwischen ihm und dem Leben. Durch seine Schuld, wenn wir nicht an ein Fatum glauben wollen, dem solche Übergangsnaturen unterworfen sind. Er verharrte in Stimmungen, blieb beim Wollen und erwartete alles von außen, anstatt von sich und seinen Leistungen. Er ging allzu sehr in literarischen Interessen auf und spürte nicht die frische Luft der Tat, die über der Welt lag. Die große künstlerische Aufgabe, vor die jeder Mensch gestellt wird, die wichtigste, wie sie Shaftesbury mit Recht nennt, die, sich das Leben harmonisch zu gestalten, hat Gerstenberg nicht zu erfüllen vermocht. Ein Humanist, der vom Humanismus nur die bedenklicheren Eigenschaften erhalten hatte. Das Freundschäfteln war wahrlich etwas ganz anderes als der Humanismus der Klassik. Gerstenberg ließ sich vom Zufall treiben. Die Wirklichkeit mußte ihn erdrücken, weil seine Phantasie sie überflügelte, nicht produktiv, sondern unproduktiv. Überspannung und Erschlaffung, wie bei Herder, wie bei Hamann. Aber im Gegensatz zu Hamann fand er nirgends seine Einheit, sich selbst. Die Religion scheint in Gerstenbergs Leben tatsächlich keine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Auch wieder ein Verhängnis! Er besaß religiöses Gefühl, das gelegentlich ergreifenden Ausdruck findet, namentlich — sehr bezeichnend! — in Briefen. Doch war ihm die Religion keine Zuflucht, keine Burg, in der er wohnen und sich schirmen konnte gegen alle Ansprüche der Welt. Gerstenberg war keine synthetische Natur wie Hamann und keine analytische wie Lessing. Er stand zwischen beiden in der Mitte. Daran ist er zerbrochen. Als er sich schließlich in der Philosophie und in Kant gefunden zu haben scheint, da ist es viel zu spät. Er hat sich ein Ruheplätzchen ergattert, von dem aus er die Welt betrachten kann, aber keine ungebrochene Einheitlichkeit. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg ist es nicht vergönnt gewesen, seine Individualität zur Persönlichkeit emporzuadeln.

Auch nur sehr wenige von den jungen Genies haben dieses hohe Ziel erreicht. Was von ihnen selbst als Salz der Erde, als Ebenbild der Gottheit, als das Substantiv in der Grammatik der Menschheit (Lavater) gefeiert wurde, die große Persönlichkeit, ist den meisten von ihnen nur immer lebendige Sehnsucht geblieben. Die große Dichter-Persönlichkeit, von dessen Werken man mit Lavater bekennen konnte: „Wahrheit! Wahrheit! Natur! Natur! wir

sehen, was wir nie sahen, und hören, was wir nie hörten — und doch was wir sehen und hören, ist Fleisch von unserm Fleisch und Gebein von unserm Gebein," die sahen der seraphische Prophet von Zürich und mit ihm so viele andere, die selbst nur Fragmente waren, in Goethe. Und Goethe ist es nun auch, der dieser ganzen schwebenden und sich in Empfindungen verzehrenden Zeit, der er selbst sein bestes verdankte, erst das rechte Rückgrat gab: durch das Sittengesetz. Er öffnete die Pforte zu dem oberen Stockwerk der sittlichen Welt, die sich über dem unteren der Natur erhebt. Er zeigte, daß wahrer Individualismus nicht identisch ist und sein kann mit einer schrankenlosen Zügellosigkeit, mit einem Ausleben und Ausschöpfen auch noch so genialer Anlagen, mit dem unbekümmerten auf die Spitzetreiben einer Eigentümlichkeit, sondern allein mit der harmonischen Ausgestaltung der besten Kräfte im Menschen, die durch bewußtes Streben, durch ständiges Ansichselbstarbeiten erreicht wird. Die Tragik der Übergangszeit, der Dualismus zwischen einer überspannten Innerlichkeit und dem Drang, zu wirken und moralisch bessernd in den Gang der Welt einzugreifen, diese Tragik lag Goethe ganz fern. Seine Figur harmonierte mit seiner Natur und seine Kleider mit seinen Sitten. So durfte er in der Maske des Hanswurst das Trippeln und Krabbeln und die Schneidernatur der Menschen mit Recht und mit dem Anspruch, gehört zu werden, angreifen und lächerlich machen: denn er war aus dem Ganzen geschnitten.

Einer durfte sich nun allerdings in dieser Hinsicht mit Goethe auf eine Stufe stellen. Er ist mit ihm im gleichen Jahre geboren und wurzelt wie er in der Genieperiode. Er ist eine ganze Individualität wie Goethe, aber aus gerade entgegengesetzten Gründen. Auch er weiß nichts vom Dualismus. Doch nicht darum, weil sich ihm die Ansprüche des Individuums und des Sittengesetzes harmonisch vereint hätten. Im Gegenteil! Er zieht aus einer der Grundrichtungen des Sturms und Drangs die letzte Konsequenz. Er schaltet die Moral ganz aus und wird der Apostel von dem Evangelium der selbstherrlichen Persönlichkeit, von der ausschließlich ästhetischen Orientierung des Menschen. Er fördert die Neugeburt der Renaissance in Deutschland. In ihm und in Goethe sind die beiden Mächte verkörpert, deren wechselnder Einfluß für die Dichtung und das Leben des 19. Jahrhunderts

von so großer, und, wir dürfen sagen, von so verhängnisvoller Bedeutung geworden ist: Goethe und Heinse, Klassik und Romantik.

---

## VI. Das Ende.

Wir nehmen den Faden unserer Darstellung wieder auf. Es bleibt uns übrig, das Leben Gerstenbergs bis zu seinem Ende zu entwickeln. Die letzten vierzig Jahre seines Lebens waren das Ende[1]!

Im Spätsommer 1786 war Gerstenberg von Eutin nach Altona übergesiedelt. Von hier aus war er einst in seinen Jugendtagen mit tausend Masten in den Ozean des Lebens geschifft; der Fünfzigjährige kehrte nicht mit geretteten Kahn in den Hafen zurück. Er war ein Wrack, das sich, wenigstens zunächst, nur sehr schwer über Wasser halten konnte. Er meint zwar, in Altona sei es wahrlich gut sein. Doch schon gleich in der ersten Zeit wird er von gemütlichen Depressionen heimgesucht, die jenem, einmal wieder allzu voreilig-enthusiastischen Bekenntnis widersprachen. Er fühlte immer stärker, daß sich die alten Freunde von ihm zurückzogen. Aber weit entfernt, den Grund davon in sich selbst zu suchen, gefällt er sich vielmehr in der Pose des Verkannten. Die Pose wird immer mehr zur Natur. „Was ich seit zwei oder drei Jahren von der Welt erfahren habe, macht mir den Gedanken, daß wir hier nicht unsterblich sind, so ziemlich erträglich.“ Er empfindet richtig, daß man an seine schriftstellerische Begabung nicht mehr glaubt. Tief kränkt es ihn, daß sogar die „Auguste unter den Kopenhagnern Augusten“ — Gustchen Stolberg, die inzwischen Gräfin Bernstorff geworden war — von seiner „Minona“ nichts hatte wissen wollen. Doch Gerstenberg hatte auch hellere Augenblicke, wo die einst mit Erfolg geübte Kunst der Selbsterkenntnis wieder zum Durchbruch kam. Er gesteht sich ein, daß seine Phantasie ihre beste Blüte verloren habe. Das versöhnt mit seiner Sentimentalität, versöhnt selbst mit der greinigen Art, wie er in Briefen um das Schicksal seiner Kinder besorgt ist, für die er in Wirklichkeit so gut wie nichts tut. Der Mensch, der sich selbst aufgeben muß in dem Besten, das er besitzt, erregt immer unser Mitleid. Gerstenberg hatte kein Interesse mehr an den eigenen dichterischen Plänen,

ja, er fürchtete sich geradezu davor, an sie zu denken. So blieb ein „Attalus", den er zu schreiben vorhatte, wohl immer ungeschrieben. Er war andauernd geschäftig, eine neue Anstellung im dänischen Staatsdienst zu erhalten. Im Jahre 1787 schien er Aussichten zu haben, eine freigewordene Stelle an der Königlichen Bibliothek zu erhalten. Er bewarb sich darum. Neben ihm traten noch als Anwärter auf der ehemalige Kieler Theologieprofessor Daniel Gotthilf Moldenhauer[2] und, wie Gerstenberg schreibt, „ein gewisser Baden". Von dem bekannten Kritiker und Sprachforscher Jakob Baden hätte Gerstenberg wohl kaum in dieser Weise gesprochen. Um den scheint es sich auch nicht gehandelt zu haben. Der Name Baden kehrt in der dänischen Literaturgeschichte häufig wieder. Wer hier in Betracht kommt, vermag ich nicht zu sagen. Moldenhauer, der um diese Zeit aus Spanien zurückkehrte und den Gerstenberg schon während seines Kopenhagener Aufenthaltes kennen gelernt hatte, trat freiwillig zurück, als er von Gerstenbergs Absichten auf den Posten hörte. Es ist nur zu begreiflich, daß sich dieser über einen solchen Freundschaftsbeweis nicht aus ganzem Herzen freuen konnte. Der Widerspruch zwischen der ihm bewiesenen Großmut und seiner Fähigkeit, sie zu erwidern, war auch zu beträchtlich. Er selbst hielt überdies Moldenhauer für tauglicher. Dazu kam, daß Gerstenberg, selbst wenn er an der Bibliothek angestellt worden wäre, mit dem dafür ausgesetzten Gehalt nicht hätte in Kopenhagen auskommen können. Einer Erhöhung war man aber im Ministerium nicht geneigt. So nahm Moldenhauer den Posten schließlich doch an, da man im Falle seiner Weigerung Baden gewählt hätte. Aufs Neue war Gerstenberg gezwungen, zu warten. Jetzt aber trat Cramer energisch für den Freund in Tätigkeit. Er war nach dem Tode seines Vaters nach Kopenhagen übergesiedelt und verwandte sich namentlich bei Schimmelmann für Gerstenberg. Von Bernstorff, den er dur et poli comme marbre nennt, war dagegen nicht viel zu hoffen. Der Ruf von Gerstenbergs Untätigkeit hatte sich zu sehr festgesetzt. Bernstorff hielt den ehemaligen Schützling für indolent und faul. Von dem wurde ein Wort kolportiert, er müsse frei bleiben, es mache ihn unglücklich, am Montage zu wissen, daß er am Sonnabend etwas Bestimmtes zu tun habe. Gerstenberg hatte gewiß Grund genug zu diesem Mißtrauen gegeben. Es konnte nicht gehoben werden,

wenn er jetzt meinte, da er ein Amt suche, so sei es klar, daß er tätig zu sein verlange. Doch war er im Recht, wenn er schreibt, es beweise noch nichts für Indolenz, daß er seit zwei Jahren keine Bücher habe drucken lassen. In der Tat ist es wohl selten vorgekommen, daß jemandem die Anstellung verweigert wird, weil er nicht schriftstellerisch tätig war. Das Umgekehrte ist weit öfter der Fall gewesen. Außerdem hatte Gerstenberg auf philosophischem Gebiet in dieser Zeit wirklich viel getan. Das konnte die Regierung allerdings nicht wissen. Dennoch werden wir mit dem Amt- und Mittellosen empfinden, wenn er klagt: „Es ist ein großes Unglück für mich, daß man meine Nichtpublizität mit einem wirklichen Abscheu vor der Arbeit verwechselt. Man setze mich nur in Arbeit, und zwar nicht als Buchhändler, sondern als Staat .... Lieber Gott, was hat man denn diese ganze Zeit her damit sagen wollen, daß man mir bald diese, bald jene Stelle anbietet, die man, wie man ausdrücklich versichert, mir nur bloß darum nicht wirklich ertheilt, weil man noch eine Bessere für mich auszufinden hofft. Hätte man den Zweck, mir gar keine zu geben, so begreife ich nicht, warum man mich mit eitlen Hoffnungen hintergehen sollte." Auf Cramers Rat entschließt sich Gerstenberg, ein Memorial an Auguste Bernstorff aufzusetzen. Es wird auch gut aufgenommen und überdies in seiner Wirkung verstärkt durch eine Schrift, die der unermüdliche Carl Friedrich zur Verteidigung Gerstenbergs aufsetzt. Cramer, der seine Freundschaft für Gerstenberg durch diese Bemühungen in schöner Weise krönt, erweist sich hier, wo es etwas für einen anderen zu erreichen gilt, als praktischer und gewandter Weltmann. Er erweist vor allem, daß man kein Schriftsteller und doch ein brauchbarer Mann für die bürgerliche Welt sein kann. Bernstorff ließ sich durch dieses „Meisterstück von Verteidigung" gewiß nicht in seiner Auffassung Gerstenbergs irre machen. Er war nun einmal überzeugt, daß es diesem an der Kraft fehle, eine fortgesetzte Arbeit, die ihm nicht passe, zu erledigen. Cramers beharrliches Anklopfen und der mächtige Einfluß des Gerstenberg gewogenen Prinzen von Augustenburg hatten indessen doch Erfolg. Am 11. August 1789 wurde Gerstenberg zum Mitglied der Justiz-Direktion bei dem Altonaischen Lotto ernannt mit einem Gehalt von 500 Reichstalern. Das übrige sollte er sich durch schriftstellerische Arbeit dazu verdienen. Es war, wie

Cramer richtig erkannte, ein Almosen. Gerstenbergs neue „Würde" verlangte von ihm nur sehr geringe Beschäftigung. G. F. Schumacher erzählt in seinem schon erwähnten Buch[3], daß Gerstenberg „alle 14 Tage auf dem Altan des Altonaer Rathauses auf einem Lehnstuhl mitpräsidieren mußte, wenn das arme Volk mit seinem König Hazard spielte, und um seine sauer erworbenen Scherflein gebracht ward." „Denn," fügt der Verfasser hinzu, „so kann man es wohl nennen, wenn in einem Spiel die Wahrscheinlichkeit des Gewinns für den Bankier steht wie 18:1." Wie mußte diese Sinekure den Denker Heinrich Wilhelm v. Gerstenberg, der einst ein Dichter war, innerlich beleidigen![4]

Eine Sinekure, die ihn aber keineswegs sine cura ließ! Im Gegenteil! Bis zum Jahre 1812, wo er die Stelle beim Lotto niederlegte, und darüber hinaus, hatte Gerstenberg mit fortwährenden Nahrungssorgen zu kämpfen. Die Götter verhüteten zwar, wie einer seiner Kopenhagener Freunde meint[5], daß der Darsteller des Ugolino selber ein Ugolino wurde. Doch sah Gerstenberg immer klarer ein, daß es besser für ihn gewesen wäre, wenn er die Residentur in Lübeck behalten hätte. Niemals bezog er wieder ein so großes Einkommen. Man begreift kaum, wie er sich während der ersten Zeit in Altona durchschlug, um so weniger, als er noch Schulden an den Grafen Schimmelmann auszuzahlen hatte. Es nimmt nicht wunder, wenn er alles mögliche unternimmt, seine Lage zu verbessern. Schon im Jahre 1787 hatte er mit Cramer ein neues Heiratsprojekt beraten. Er wollte eine holsteinische Gutsbesitzerin, eine Frau v. Lilienkron, ehelichen. Die Sache verlief, wie die vorhergehenden Versuche dieser Art, ergebnislos. Dann möchte er sich, nachdem er eben die Stelle beim Lotto angetreten, ein neues einträgliches Amt verschaffen[6]. Ein seltsamer Zirkel! 1785 hatte er sich um die Haderslebener Amtmannschaft beworben. Damals war ihm Christian Ludwig v. Stemann vorgezogen worden. Jetzt war dieser selbe Stemann Oberpräsident von Altona geworden. Die Amtmannschaft war also frei, doch wieder mußte Gerstenberg gegen einen anderen zurückstehen. Die Ausgaben häuften sich, von allen Seiten wurde er bedrängt, seine ältesten Söhne, die, wie der Vater, das Christianeum besuchten, sollten die Universität beziehen, seine Töchter zur Konfirmation gehen. Schimmelmann versprach ihm, für

seine Söhne zu sorgen und erließ ihm einen Teil seiner Schulden. Aber das konnte nur vorübergehend wirken. Wieder denkt er daran, auszuwandern, d. h., er schreibt, daß er es hätte tun wollen. Denn in Wirklichkeit hätte er niemals die nötige Entschlußkraft besessen, dem Antrag eines Freundes in London (damit ist wohl Schönborn gemeint) Folge zu leisten, mit seiner Familie nach Nordamerika zu ziehen, wo eine englische Gesellschaft einen Strich Landes am Ontario-See angekauft hatte, um ihn mit einem zuckerhaltigen Baume zu bepflanzen und an europäische Autoren zu verpachten, „die gerade so viel, oder vielmehr so wenig hatten, daß sie in Europa nichts damit anzufangen wissen."

G. F. Schumacher hat uns in seinen schon mehrfach angeführten „Genrebildern" eine Schilderung von Gerstenberg gegeben, die zeigt, daß er um 1790 völlig zum Sonderling geworden war. In diese Zeit muß dieses Genrebild fallen, denn Gerstenbergs zweiter Sohn Sophus, der 1792 starb, lebte damals noch. Außerdem war Gerstenberg noch nicht wieder verheiratet. Gerstenberg, erzählt Schumacher, lebte mit seinen Kindern fast ärmlich, machte aber doch gewisse Ansprüche an einen äußeren Schein; so mußten seine Söhne z. B. Junker angeredet werden. Heinrich Wilhelm selbst lebte oben auf seinem Zimmer, abgesondert wie Jupiter in den Wolken des Olymps. Die Wolken waren da, denn er rauchte unaufhörlich Tabak, was seinen Nerven auch nicht gerade bekömmlich gewesen sein wird[7]. Seine Kinder sahen ihn nur von 12 bis 1, wenn er bei Tisch erschien. Mit dem Glockenschlag kam er herunter, trat ernst und stumm in das Eßzimmer, setzte sich, aß und sprach kein Wort. Die Kinder ebensowenig. Die Erwachsenen nahmen jeder ein Buch mit und lasen während des Essens, und selbst die Kleinen meinten, es gehöre sich so, und wenn es hieß: zu Tisch, so griffen auch diese zum Buche und legten es neben sich hin. Gegen 1 Uhr stand Gerstenberg stillschweigend auf und alles retirierte sich. Und dieser Vater behauptete, er sei um die Erziehung seiner Kinder bemüht! Jeden Abend von 6—7 Uhr war Gerstenberg in der Palmeille, noch heute die Hauptstraße Altonas. Langsam und im gleichen Tempo, mit seinem Regenschirm unter dem Arm, wanderte er seine Stunde auf und ab, und verschwand wieder. Umgang hatte er in der ersten Zeit des Altonaer Aufenthalts gar nicht. Nur dann und wann kam ein gelehrter Besuch, der das Handwerk begrüßte.

Der waltende Dämon des Hauses war eine alte dänische Magd oder Haushälterin. Sie hatte für alles zu sorgen und regierte das Haus. Geld bekam keines der Kinder vom Vater; selbst die sechszehn- und achtzehnjährigen Söhne mußten sich gelegentlich, wenn sie etwas brauchten, einige Schillinge bei Malenen, der Haushälterin, erbetteln. Dabei waren sie doch, meint Schumacher, Junker und Fräulein, und selbst an einem Bedienten fehlte es nicht, der sie nie ohne diesen Titel anreden durfte. Den Bedienten verlangte der adelige Ton; die Sparsamkeit aber machte ihn zum Schneider für die ganze Familie. Er war ein Schneidergeselle in abgetragener Livree; und so ward er allerdings ein Ersparungsprinzip neben dem Schein des Luxus.

Die Töchter waren alle drei talentvoll, aber ohne Aufsicht und Erziehung. Sie lebten gewissermaßen wie Nonnen in ihrer Zelle, denn das Wohnzimmer war ihre Welt. Niemand von außen her besuchte sie, sie kamen nirgends hin und keine weibliche Freundin nahm sich ihrer an. Seinen Kindern gegenüber war der mit seinen Freunden so überaus zärtliche Gerstenberg kalt wie Eis! In der Regel hatten sich Vater und Kinder nie etwas zu sagen; aber mitunter wünschten die Söhne ein Buch von ihm zu leihen. Dann ging es so: Heinrich! Junker Sophus? Geh Er zu Papa, und frage, ob ich ihm einen Augenblick aufwarten dürfte. — Wohl! — Es soll Papa angenehm sein. Sophus ging hinüber. Papa setzte ihm einen Stuhl, hörte sein Anliegen, gab ihm das Buch, sprach einige urteilende Worte über dasselbe, stand auf, und begleitete den Sohn an die Tür. Doch kam dies nicht oft vor.

Gerstenbergs Sohn Sophus starb 1792. Er hatte des Vaters Verstand und Interessen geerbt. Mit 19 Jahren hatte er Homer und Shakespeare ganz gelesen und kommentiert. Er war mit 18 Jahren der größte Mann in Altona. Durch dieses Wachstum zog er sich ein Brustleiden zu, an dem er dahinsiechte. Die übrigen Kinder blieben teils in Kopenhagen und Schleswig, teils gingen sie ins Ausland. Zwei Töchter heirateten, die dritte lebte zunächst als Erzieherin in Pommern, und ging später mit der Gräfin Schimmelmann nach Paris[8]. Die Ehen der Söhne waren nicht alle glücklich und der alte Gerstenberg hatte noch bis zu seinem Tode durch Familienzwistigkeiten zu leiden. Es rächt sich eben alles im Leben und was einer säet, das wird er auch ernten.

Trotzdem war Gerstenberg etwa von 1790 an in einer glücklicheren Lebenslage, als jemals in den voraufgehenden zwanzig Jahren. Er hatte, wenn auch viel zu spät, seine Einheit gefunden, in Kant, und die Beschäftigung mit der Philosophie, aber auch mit theologischen Problemen, brachte ihm viele genußreiche Stunden. Er nahm nicht nur auf, er schuf auch selbst. Gewiß war seine Lektüre umfassend. Wir haben manches Zeugnis dafür, daß ihm keine literarische Erscheinung auf wissenschaftlichem wie auf poetischem Gebiet, die sich nur einiger Bedeutung rühmen durfte, fremd blieb. So schreibt z. B. Jacobi an Dohm[9], daß Gerstenberg 13 Bände der Jean Paulschen Werke in 14 Tagen verschlungen hätte. Doch fand er jetzt endlich die nötige innere Sammlung, der Welt zu zeigen, in welcher Weise Kant auf ihn gewirkt hatte. G. Merkel, der Gerstenberg besuchte, um einen genialischen Dichter zu finden, konnte nur feststellen, daß der längst im kantischen Philosophen untergegangen war[10]. Überblicken wir Gerstenbergs Leben, so werden wir uns über diese Feststellung durchaus nicht wundern. Schon zu Beginn unserer Darstellung haben wir auf ein bemerkenswertes Selbstbekenntnis unseres Autors hingewiesen. Auf das Bekenntnis, daß er schon früh den Mangel fester Prinzipien empfunden habe, nach denen die Kunst zu beurteilen sei. Die ganze innere Unsicherheit seines Wesens mußte sich notwendig mit der Sehnsucht einen, den Begriff der Kunst an sich vom metaphysischen Standpunkt aus zu erörtern. Es ist fraglos, daß diese Neigung wesentlich mit dazu beigetragen hat, seine Dichterkraft zu unterbinden. Denn Gerstenberg war kein Herkules Schiller, der es wagen konnte, jahrelang den Musen zu entsagen und dann doch aus der Philosophie, wie aus einem kräftigen Stahlbad, als neuer Dichter zu erstehen. Wenn er im Jahre 1771 — was hier nachgetragen sei — James Beatties „Versuch über die Natur und Unveränderlichkeit der Wahrheit; im Gegensatz der Klügeley und der Zweifelsucht" übersetzt[11], so hat ihn dazu sicher nicht nur die plötzlich eingetretene mißliche materielle Lage veranlaßt, sondern weit mehr noch der innere Drang, die eigene Zweifelsucht los zu werden und einen unveränderlichen Standpunkt zu gewinnen, nach dem er sich im Leben und in der Kunst richten konnte. Aber er, der einst in der Jugend an Hume und Berkeley sein Denkvermögen geübt hatte, konnte

von einer solchen Wahrheit auf die Dauer nicht befriedigt werden. Erst Kant und sein Skeptizismus, an dem Heinrich Kleist zerbrach, gaben ihm innere Ruhe und Sicherheit.

In Eutin und Altona hatte er schon ganze Konvolute über philosophische und theologische Dinge zusammengeschrieben. Vieles davon wurde vernichtet. So ist z. B. die im Briefwechsel mit Cramer genannte Schrift „Euphron" niemals erschienen. Erst im Jahre 1792 verstand sich Gerstenberg dazu, auch wohl unter dem Druck der äußeren Verhältnisse, etwas zu veröffentlichen. Es geschah dies in dem „Deutschen Magazin", das der Freiherr Christian Ulrich Detlev v. Eggers[12] seit 1788 im Verlag von Hammerich in Altona erscheinen ließ. Eggers, geboren 1738 in Itzehoe, war 1771 nach Kopenhagen gekommen, wo er gerade zu der Zeit, da sich Gerstenbergs Lebensbahn abwärts zu senken begann, mit diesem bekannt geworden war. Er wurde bald der Günstling Bernstorffs, 1785 Professor der politischen und Kameralwissenschaften an der Universität, schied aber schon kurz darauf aus dieser Stellung aus, um Legationsrat in Bernstorffs Kanzlei zu werden. Lebhaften Anteil nahm er an den Bemühungen des Ministers, die auf die Emanzipation der Bauern abzielten. Er starb als Oberpräsident in Kiel im Jahre 1813. Seine nicht zahlreichen Schriften sind erfüllt von dem Geiste der Philantropie und der Aufklärung. Als eine Art Vorläufer zu Leckys bekanntem Werk mag seine „Skizze und Fragment einer Geschichte der Menschheit in Rücksicht auf Aufklärung" gelten, die 1786 und in den folgenden Jahren erschien. Sein „Deutsches Magazin" vertritt durchaus den Standpunkt der Aufklärung. Von dem großen Zug, der damals durch das deutsche Geistesleben ging, verrät es nichts. Für die Geschichte der deutschen Literatur kommt es überhaupt nicht in Frage. Die meisten Aufsätze handeln von politischen und staatsrechtlichen Dingen. Auch allgemeine Fragen werden in populär-philosophischer Manier beantwortet. Alles wird mit großer Sicherheit vorgetragen, wie es der ganzen sterbenden Aufklärung eigentümlich ist. Schon im Jahre 1786 hatte Eggers die Aufforderung zur Mitarbeit an Gerstenberg ergehen lassen. Zweifellos nicht ohne Schimmelmanns und Bernstorffs Zutun, die so ihrem Sorgenkind eine höhere Einnahme zuwenden wollten. Gerstenberg sollte jedes Jahr einen Aufsatz liefern. Das geschah

nun nicht. Er lehnte dieses Ansinnen sogar ausdrücklich ab, wie wir es von ihm nicht anders erwarten. Auch ist kein Beitrag mit Gerstenbergs Namen gezeichnet. Doch ist er der Verfasser der einigermaßen umfangreichen Abhandlung über das Thema: „Zwey Kammern im Staate? oder Eine?", die im 4. Bande (1792, S. 441) erschien. Als Autor zeichnet Irmenfried Wetstein. Daß er dieser Wetstein ist, geht aus mehreren Briefen hervor, die für die Zusendung der Arbeit danken. Namentlich ist hier eines sehr schönen und verständnisvollen Briefes zu gedenken, in dem die gescheute Frau Christian Stolbergs, Louise, bekennt, daß Gerstenberg sie erst zu Kant geführt habe[13]. Die Stelle ist auch allgemein kulturhistorisch für das Eindringen Kants in das deutsche Geistesleben interessant. „Auch io sono pittore! dachte ich," schreibt Louise Stolberg, „und beschloß, mich wenigstens in die Vorhöfe dieses vorgeblichen labyrinthischen Tempels zu wagen . . . Ich war durch Äußerungen einiger Antikantianer sehr abgeschreckt, je ein Buch von diesem Zermalmer zu lesen: er glaube an angeborene Ideen, personifizire Zeit und Raum, verwerfe jede Erkenntnis a posteriori, sey ein Idealist, ein Atheist. Nun ich mich aber in das Zauberschloß gewagt habe, geht es mir, wie dem Melchior von Bremen bei dem berüchtigten Ritter, der nur mit solchen Gästen unsanft verfuhr, die aus Furcht oder Weichlichkeit die derbe, gesunde Speise oder den edlen Wein, verax aperire praecordia, nicht mit gesundem Appetit zu sich nahmen. Ich kam mit unbestochenem Gemüth, mit warmem Herzen und bescheidener Aufmerksamkeit, in den Vorsaal des Ritters, wo ich weder Keulen sah, noch verriegelte Thüren fand, sondern die schönste Säulenordnung, die mich vermuthen läßt, die inneren Gemächer werden dem Peristyle an Schönheit und Harmonie nichts nachgeben." Welch eine Bildung bei der Frau eines Landedelmannes, die doch dabei ihre Pflichten als Gattin und Amtmännin keineswegs vernachlässigte! Wie trostlos nimmt sich dagegen die Ansicht des Gottschedianers Carstens aus[14], der das Kantische System für dunkel und rätselhaft hielt und meinte, daß dazu Kant und seine Ausleger „durch ihre unabläßlichen Klagen, daß man ihn unrecht verstehe," selbst Anlaß gegeben hätten. Das Ziel des Gerstenbergischen Aufsatzes ist, die Regierungsformen, sofern sie in der Vernunft gegründet sind, aus der Natur der Vernunft abzuleiten.

Zu diesem Zweck untersucht er zunächst die drei Grundmächte im Staate, die gesetzgebende, richterliche und ausübende Macht der Vernunft, um sie dann, nachdem er mit den Begriffen ins Reine gekommen ist, in bezug auf die Regierungsformen zur Anwendung zu bringen. Es steckte in der Tat in Gerstenberg etwas von einem Staatsrechtler! Als praktischer Leiter hätte er einem Lande indessen niemals vorstehen können. Für die Stimmung aber, in der er sich zu jener Zeit und bis zum Ende seines Lebens befand, ist bezeichnend, was er von sich selbst in der Maske Irmenfried Wetsteins aussagt. Nämlich nichts. Und warum? „Sein Name ist in den Regionen der Metaphysik und Politik, und, die Wahrheit zu gestehen, in jeder anderen Region (selbst die nicht ausgenommen, in der es ehemals sogar Wetsteinianer gegeben hat — so vergänglich sind die Ehren der Welt) zu unbedeutend, als daß er für sich selbst über diesen kitzlichen Ehrenpunkt von dem hohen Tribunale der Selbstdenker, insbesondere derer, die das spekulative Fach der Titulatur verwalten, etwas zu erbitten oder zu verbitten haben könnte." Daß Gerstenberg in dem Gedanken litt, vergessen zu werden, ist durchaus begreiflich. Wie sehr es der Fall war, hat er vielleicht gar nicht einmal gewußt. Schreibt doch Schiller um diese Zeit an Goethe über Herder[15]: „Seine Verehrung gegen Kleist, Gerstenberg und Geßner und überhaupt gegen alles verstorbene und vermoderte hält gleichen Schritt mit seiner Kälte gegen das Lebendige." Kleist und Geßner waren wirklich tot!

Selbstverständlich versäumte Gerstenberg nicht, die Abhandlung auch an seine Gönner in Kopenhagen zu senden. Der Erfolg blieb nicht aus. Wenigstens erhielt der ältere Hensler, der inzwischen Professor in Kiel geworden war, eine Anfrage, ob Gerstenberg geneigt sei, eine Professur der Philosophie an der dortigen Universität zu übernehmen[16]. Leider wissen wir nicht, was diesen Plan verhinderte. Wahrscheinlich vereitelte Gerstenberg selbst mit seiner Unsicherheit und seinen Zweifeln an der eigenen Person die guten Absichten seiner Förderer in Kopenhagen. Für die Universität und auch für ihn war das von Glück. Denn Gerstenberg hätte weder die Fähigkeiten besessen, Studenten zu fesseln, noch die Energie, ein Kolleg auszuarbeiten.

Goethe hat sich in den Xenien gegen die „Umschöpfer" Kants gewandt, die sich hinter ein Etwas stellten, um ihr Nichts zu einem

Etwas aufzuschwellen. Schiller sprach sein bitterböses Wort von den Kärrnern, die zu tun haben, wenn die Könige baun. Der Spott war nicht immer berechtigt. Diese Männer hatten ihre Verdienste, obwohl ihre persönliche Bedeutung in keinem Verhältnis stand zu der Meinung, die sie selbst von ihr hatten. Aber allerdings muß gesagt werden, daß sich die Schriften etwa eines Heydenreich sowohl formell wie inhaltlich mit denen Gerstenbergs nicht entfernt messen können. Das gilt für die Abhandlung von den zwei Kammern ebenso wie für seine übrigen philosophischen Arbeiten. Auch für die, die er in einem Journal veröffentlichte, dessen Herausgeber von dem Spott der Xenien ebenfalls hart mitgenommen wurde:

„Dich, o Dämon, erwart' ich und deine herrschenden Launen!
Aber im härenen Sack schleppt sich ein Kobold dahin."

Das richtet sich gegen den „Genius der Zeit", ein Journal, das August Adolf Friedrich von Hennings, auch bei Hammerich in Altona, von 1794—1803 herausgab[17]. Hennings, geboren am 19. Juli 1746 zu Pinneberg, war 1771 Archivsekretär der deutschen Kammer in Kopenhagen geworden, traf also mit Gerstenberg zur selben Zeit zusammen, wie der Freiherr von Eggers. Er war dann in verschiedenen Beamtenstellungen tätig, bis er 1787 allmächtiger Amtmann von Plön wurde. In Dänemark wollte man ihn nicht mehr haben, was ihn frühzeitig verbitterte. Er starb am 17. Mai 1826 in Rantzau. Die Rolle, die Hennings in der deutschen Literatur spielt, ist weit größer als die von Eggers, aber wenig rühmlich. Gewiß begreiflich, daß ihn der Spott der Xenien reizte. Dieser schroffe Aufklärer war von hitzigem Temperament und nahm jeden Fehdehandschuh bereitwillig auf. Ein durchaus ehrenhafter Mann, aber in ästhetischen Dingen ein Böotier. Die geradezu unglaubliche Art, wie er sich bei jeder Gelegenheit über die „Sudelköche von Weimar" und namentlich über Goethe äußert, ist sicher zum Teil auf die Erregung über die Xenien zurückzuführen. Kaum wettert er hier aber wider seine bessere Überzeugung. Die Schönheit der klassischen Dichtung war ihm eben gänzlich verschlossen. Ein Aufsatz über den literarischen Sansculottismus[18], in dem Goethe mit — Blumauer verglichen wird, verdiente seiner Vergessenheit entrissen zu werden als ein Beispiel für die unsägliche Flachheit der ästhetischen An-

schauungen weiter Kreise noch um das Jahr 1800. Neben Weimar galt Hennings besonderer Haß dem Wandsbecker Boten. Dem war Hennings politischer Liberalismus verdächtig erschienen. Er wandte sich gegen den „Genius", weil er fürchtete, er könne Mißtrauen zwischen den Herrschern und dem Volk säen[19]. Angriffe auf Asmus sind daher in dem Journal Hennings an der Tagesordnung. Claudius' „religiöse Schwärmerei" war dem unentwegten Aufklärer von vornherein widerwärtig. Außerdem wollte Claudius ja nichts von Kant wissen. Auch die Beziehungen Gerstenbergs zu Claudius mögen hierdurch gelockert worden sein. Denn einmal läßt sich der ehemalige Freund über den Jenaer Studiengenossen sehr hart aus. Daß Gerstenberg einige seiner philosophischen Aufsätze gerade in dem „Genius der Zeit" erscheinen ließ, erklärt sich daraus, daß er mit dem Herausgeber seit längerer Zeit bekannt war und daß das Journal in Altona erschien. Wo hätte er außerdem auch Absatz für seine Studien finden sollen? Im übrigen war Gerstenberg mit den ästhetischen Überzeugungen des braven Hennings keineswegs einverstanden. Dazu war er ein viel zu feiner Kopf. Gewiß hatte er Ursache, Goethe zu grollen. Mancher, der ihm einst teuer gewesen und noch war, wurde in den Xenien hart mitgenommen. Man denke etwa an die Stolberge, an Carl Friedrich Cramer, auch an Friederike Brun, Baggesen, für den er sich lebhaft interessierte und vor allem an den Komponisten Reichardt, den er um diese Zeit kennen lernte. Aber keinen Augenblick verkannte Gerstenberg die Größe Goethes. Allerdings fehlen dafür Zeugnisse aus dieser Zeit. Aber nach seinen Äußerungen aus dem Jahre 1817[20] dürfen wir es annehmen. Trotz jener zu Anfang zitierten Stelle in „Wahrheit und Dichtung" spricht er von Goethe im Ton höchster Verehrung: „Es hat mich geschmerzt, daß dieser unsterbliche Schriftsteller in seiner Selbstbiographie meiner auf eine Art erwähnt, die eben weil sie in einem Werke vorkommt, das immer gelesen werden wird, meinen Namen von einer Seite verewigt, die mir nicht angenehm seyn kann. Lieber wäre es mir gewesen, wenn er es wie meine vorerwähnten Dichter gemacht hätte, die mich öffentlich gar nicht mehr nennen. Selbst aus dem, was er Ihnen von meiner ehemaligen Fehde mit Wieland gesagt hat, sehe ich, daß er sich bey der Nennung meines Namens immer nur an etwas erinnert, was

ihm keine Freude macht .... Auch der Verfasser des Götz von Berlichingen (auf dessen Art zu sehen ich mich noch immer lieber verlasse, als auf seine nachherige) schien doch ehemals etwas an mir gefunden zu haben, was ihm keine geringe Freude machte, wenn ich anders seine Gesinnungen nach dem Briefe beurtheilen darf, den er mir gleich nach der Herausgabe meines bizarren (!) Ugolino aus eigenem Antriebe schrieb, und den ich, da ich die obige unerwartete Stelle in der Biographie las, ausdrücklich wieder hervorgesucht habe, um beide miteinander zu vergleichen."

Schon während seines Lübecker Aufenthalts hatte Gerstenberg mit Hennings korrespondiert, zunächst nur in eigenen Angelegenheiten. Als ihm aber Hennings seine Untersuchung über die englische Freiheit zuschickt, entspinnt sich zwischen beiden im Jahre 1783 ein philosophischer Briefwechsel. Ihm hatte es Gerstenberg wohl vor allem zu verdanken, daß er von Hennings, als dieser zehn Jahre später den „Genius der Zeit" ins Leben rief, sogleich zur Mitarbeiterschaft aufgefordert wird. „Männer des Vaterlandes, wie Sie, müssen ein vaterländisches Journal emporhelfen." Gerstenberg lieferte denn auch eine Abhandlung: „Ob die Accentuation der Aussprache vom Syllbenmaaße abhengen könne?", die aber erst im sechsten Stück des fünften Bandes erschien[21]. Der Aufsatz, der „H. W. v. G." unterzeichnet ist, wurde später von Rahbek ins Dänische übersetzt und im ersten Jahrgang des „Hesperus" abgedruckt[22]. Gerstenberg versucht hier, das Silbenmaß und besonders den Hexameter auf Vernunftprinzipien zurückzuführen, wie früher die Regierungsformen. Im gleichen Jahre gab er die „Theorie der Kategorien" als selbständige Schrift heraus, welche er dann in seine „Vermischten Schriften" aufnahm, ebenso wie den ein Jahr später geschriebenen Aufsatz „Über die erste und zweite Substanz des Aristoteles". Wo er diesen zuerst veröffentlichte, ob es überhaupt geschah, habe ich nicht ermitteln können. Für diese Arbeiten erntete Gerstenberg die lebhafte Anerkennung seiner näheren und weiteren Bekannten, nach der er lechzte. So schreibt ihm Voß[23]: „Ich bewundere Ihre Gabe, die ... Begriffe so ins Klare zu stellen, daß sie wie alte Bekannte uns zulächeln. Viele der Kantianer schrecken mich durch ihren Ton. Von Ihnen müßten sie lernen, sich gleich weit von pedantischer Trockenheit und eben so widriger Schönelei entfernt zu halten." Die zwei letzten

veröffentlichten philosophischen Arbeiten Gerstenbergs kamen beide im Henningschen Journal heraus. Zunächst erschien ein Teil eines Briefes an Jacobi über eine Stelle in dessen „Jacobi an Fichte, Hamburg 1799“, im 19. Bande vom Jahre 1800. Der Brief, datiert Altona, den 19. November 1799 und mit Gerstenbergs Namen unterzeichnet, befindet sich jetzt vollständig im Goethemuseum zu Frankfurt. Es handelt sich um Jacobis Widerlegung des Kantischen Idealismus oder, wie er sich ja ausdrückte, Nihilismus. Dagegen hatte Gerstenberg manches einzuwenden. Vom 21. Bande erhielt Hennings Journal den Titel „Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts.“ Im vierten Bande vom Jahre 1802 (S. 13 ff.) erschienen Gerstenbergs Ausführungen über das „Gemeinschaftliche Prinzip der theoretischen und praktischen Philosophie“, welche den dritten Band seiner „Vermischten Schriften“ eröffnen. Sie wurden 1821 von Gerstenbergs Freund Gähler mit einem Vorbericht von diesem bei Hammerich in Altona noch einmal besonders herausgegeben.

Gerstenberg hatte ursprünglich die Absicht, den Aufsatz nicht drucken zu lassen, sondern als Sendschreiben an seinen edlen Freund Charles de Villers zu richten[24], der sich damals in Paris aufhielt. Indessen war Hennings auf alles, was von Gerstenberg kam, sehr erpicht, denn es sei, wie er einmal an ihn schreibt, „Zeit unter den schönen Geistern, wie in der französischen Republik, daß die Bonapartes wieder das Wort nehmen und allen übrigen Schweigen gebieten“!! Über Charles de Villers und sein Verhältnis zu unserem Autor ist noch einiges zu sagen[25].

Charles Francois Dominique de Villers wurde am 4. November 1765 in dem lothringischen Städtchen Bolchen von französischen Eltern geboren. Von früh auf mit deutscher Dichtung und Philosophie vertraut, floh er vor dem Schrecken der Revolution nach Deutschland, ließ sich im Jahre 1796 in Göttingen immatrikulieren und siedelte ein Jahr später nach Lübeck über. Dort hielt ihn Dorothea Schlözer fest, die berühmtere Tochter des berühmten Göttinger Historikers Schlözer, die erste deutsche Frau, die den philosophischen Doktorhut erwarb, überhaupt eine der bedeutendsten Frauen ihrer Zeit. Sie war die Gattin des Senators und späteren Bürgermeisters Rodde geworden. In ihrem Hause traf sich alles, was in Lübeck Anspruch auf Geist machte. Aber der

Kreis freundschaftlichen Verkehrs dehnte sich auch über die Grenze der Hansestadt aus. Namentlich der Eutiner Kreis, Voß, Stolberg, Nicolovius und Friedrich Heinrich Jacobi, kehrte gern im gastlichen Hause der Senatorin ein, empfing aber auch häufig deren Besuch, dem sich ihr Seelenfreund Villers anschloß[26]. Im Jahre 1801 kehrte er nach Frankreich zurück, um es bald darauf, enttäuscht, für immer, von einer zweijährigen Unterbrechung abgesehen, mit seinem Adoptivvaterland zu vertauschen. Durchdrungen von der Größe deutschen Wesens, war er hier unermüdlich bestrebt, dieses den Franzosen nahezubringen. Seine „Philosophie de Kant", die 1801 erschien, bahnte der kritischen Philosophie einen Weg nach Frankreich. Was das heißt, begreift man, wenn man bedenkt, wie schwer es war, Kant in Deutschland die Wege zu ebnen. Hier war ein Franzose, der den erstaunlichen Mut hatte, seinen Landsleuten zuzurufen, sie sollten bei den verachteten Deutschen in die Schule gehen. Nachdem Villers sein Werk über den Geist und den Einfluß von Luthers Reformation beendet hatte, ein Werk, das noch lebhaftere Anerkennung fand, als der „Kant", ging er im Jahre 1803 wieder nach Frankreich. 1805 zurückgekehrt, war er der Schutzgeist der Hansestadt während der Kriegsjahre und wurde 1811 zum Professor der französischen Literatur an der Universität Göttingen ernannt. Im Jahre 1814 wurde er von der hannoverschen Regierung in brutaler Weise seines Amtes entsetzt. Die unverdiente Kränkung verwand er nicht. Nachdem er eine Professur in Halle ausgeschlagen, starb er am 11. Februar 1815.

Jedenfalls im Hause Dorothea Roddes haben sich dieser Vermittler deutscher Kultur in Frankreich und Heinrich Wilhelm v. Gerstenberg kennen gelernt. Kam doch dieser gelegentlich von Altona nach Lübeck herüber. Auch in Eutin haben sie sich getroffen. Der Zauber und die persönliche Liebenswürdigkeit, die Gerstenberg im Gespräch entfalten konnte, ja, die Anziehungskraft, die er ausübte, wird vielleicht durch nichts so sehr bezeugt, wie durch seine Beziehungen zu Villers. Gerstenberg beeinflußte Villers Auffassung Kants in entscheidender Weise. Aber Villers machte sich nicht abhängig von dem älteren Freunde und wollte z. B. von der Einheit der theoretischen und praktischen Vernunftprinzipien, die Gerstenberg in der ihm gewidmeten Abhandlung verfocht, nichts wissen. Zweifellos ist Gerstenberg dem Franzosen an geistiger

Kraft auch noch im hohen Alter überlegen. Wie aber mußte es den Einsamen und Vergessenen, zu dem einst so viele gewallfahrt waren, beglücken, daß jetzt wieder ein Jünger die Schritte zu ihm lenkte, um sich in einer Angelegenheit — Kant — Rat bei ihm zu holen, die ihm die wichtigste von der Welt geworden war. An der „Philosophie de Kant“ hat er neben Reinhold nicht unbeträchtlichen Anteil. Groß ist die Anerkennung, die er diesem Werk zollt, aber er vermeidet keineswegs, alles energisch ins Licht zu rücken, worin seiner Ansicht nach Villers die Meinung Kants verfehlt hatte. Und stets ist Gerstenberg Villers gegenüber im Recht. So übersetzte z. B. der Franzose das Kantische „Anschauung“ mit Intuition. Dagegen wendet Gerstenberg sehr richtig ein, daß Kant selbst in seiner Kritik der Urteilskraft ausdrücklich einen ganz anderen Begriff mit „Intuition“ verbunden hätte, von dem man in einem Abriß der Kantischen Philosophie, wo es darauf ankomme, dem Leser zu erklären, wie Kant seine eigene Terminologie verstände, nicht mehr abgehen dürfe. „Und dies wird in dem gegenwärtigen Falle noch bedenklicher dadurch, daß das Wort Intuition, so wie Kant es braucht, gerade ein Haupt- und Grundbegriff geworden ist, wodurch sich die Kantische Philosophie von der Fichteschen recht eigentlich unterscheidet. Denn nach Fichte können wir die Sinnenwelt, oder das Nicht-Ich, nicht bloß anschauen, sondern — es ist sein eigenes Gleichnis — wie der Uhrmacher in eine Uhr, die er, der Uhrmacher, aus seiner eigenen Idee erschaffen oder nachgemacht hat, in das Nicht-Ich hineinschauen (intueri) — von welcher Art zu sehen aber Kant nichts wissen will.“ Es ist dann allerdings einigermaßen widerspruchsvoll, wenn Gerstenberg Villers rät, den kantischen Begriff der Intuition durch das Beiwort intellektuell zu erläutern. Denn eben jene Fichtesche Intuition ist ja gerade das, was dieser Philosoph unter intellektueller Anschauung versteht.

Das schon früher angeknüpfte freundschaftliche Verhältnis Gerstenbergs zu Friedrich Heinrich Jacobi fand seine Fortsetzung, als dieser 1797 für einige Jahre nach Eutin übersiedelte. Als äußeres Zeugnis dieser Freundschaft haben wir schon den offenen Brief genannt, der im Henningschen Journal abgedruckt wurde. Auch hier war es die Philosophie, die den Bund begründete. Jacobi kam verschiedentlich nach Altona[27], um mit Gerstenberg zu

diskutieren, dessen ungeheure Belesenheit ihn erstaunte. Andrerseits wird Gerstenberg gelegentlich an den Eutiner Teeabenden teilgenommen haben, denen der „Silbergreis" Jacobi präsidierte, bald weise belehrend, bald erhebend oder ergötzend[28]. Für Gerstenbergs dem Alter wohl anstehende Abgeklärtheit ist es ein schöner Beweis, daß er, der Kantianer, mit dem Philosophen des Gefühls genau so freundschaftlich verkehrte, wie mit dem Aufklärer Hennings. Als Friedrich Heinrich im Jahre 1804 München mit Eutin vertauschte, fand er bald Gelegenheit, dem Freunde in Altona einen Beweis seiner Wertschätzung zu geben. Er hatte ursprünglich sogar die Absicht, ihn an die von ihm neu organisierte Akademie der Wissenschaften zu berufen. Daraus wurde nichts, obgleich im „Hamburgischen Correspondenten" bereits die Nachricht von Gerstenbergs Berufung als sicher hingestellt worden war. Gerstenberg stand dem Plan, trotz seiner 70 Jahre, zunächst nicht ablehnend gegenüber. Man merkt das sogar aus den Worten heraus, die er darüber an seinen Freund Pappenheimer schreibt, der um diese Zeit auch in München lebte[29]. „Leider kann ich Ihnen nicht verhehlen, daß die in den öffentlichen Blättern so oft wiederholten Gerüchte von Bedenklichkeiten, die sich bei der ferneren Organisation der Akademie ereignen sollen, und, was die Sache für mich noch bedenklicher macht, von Bedenklichkeiten, die ihren Grund in einem Mangel an Übereinstimmung in den Grundsätzen haben sollen, jener schönen Hoffnung mit jedem Tage eine Schwungfeder nach der andern lähmen. Immer kommt mir dabei das Bewußtsein meines 70 jährigen Alters in den Wurf: je länger, sage ich mir unaufhörlich, es mit den Bedenklichkeiten dauert, desto älter werden meine 70 Jahre; und mit welcher Zuversicht könnte ich am Ende wagen, einen Ruf nach München anzunehmen, wenn ich schon hier in Altona mich kaum mehr überreden könnte, zu den geistig Abgestorbenen nicht zu gehören?" Gerstenberg ging nicht nach München; ob er nicht wollte, oder ob der offizielle Antrag überhaupt nicht erging, wissen wir nicht. Dagegen wurde er am 26. März 1808 mit Goethe, Creuzer, August Wilhelm Schlegel und anderen zum ordentlichen auswärtigen Mitglied der Akademie gewählt[30]. Aus seinem Dank spricht deutlich die Genugtuung, die er empfand, der Nachwelt in Gemeinschaft mit den Namen so ausgezeichneter Geister wie Goethe usw. über-

liefert zu werden. Aber seine pathetische Art der Selbsttäuschung kann er auch hier nicht verleugnen, wenn er seinen bisherigen Mangel an schriftstellerischer Energie mit der für die deutsche Literatur noch ungünstigen Epoche begründet!

Der oben erwähnte Pappenheimer, ein Jude, war Gerstenbergs Freund geworden, als beide zusammen dem Kantischen Klub präsidierten, der einmal wöchentlich bei dem Altonaischen Bürgermeister Gechter stattfand. So erzählt wenigstens der ja nicht immer zuverlässige Karl August Böttiger[31], der Gerstenberg bei dem Komponisten Reichardt hatte treffen sollen, aber nicht vorfand, da dieser Sonderling „überhaupt äußerst selten auswärts speist und lieber zu Hause sein Tagewerk von 20 Pfeifen abraucht." Pappenheimer ging als Professor nach München. In den Jahren 1805/06 ließ sich Gerstenberg mit ihm in einen umfangreichen Briefwechsel ein über eine Reform der jüdischen Religion[32]. Diese Frage wird, wohl angeregt durch Hippels bekannte Untersuchung über die bürgerliche Gleichstellung der Juden, auch im „Deutschen Magazin" und im „Genius der Zeit" von den verschiedensten Seiten beleuchtet. Es sei hier überhaupt erwähnt, daß beiden Journalen eine Vorliebe für bestimmte Stoffe gemeinsam ist. Zum Teil erklärt sich dies aus den Beziehungen, die beide zu Dänemark unterhielten.

Der ganze philosophische Kreis, zu dem sich auch alte Freunde aus Hamburg gesellten, wie Büsch, Ebeling und Unzer, traf sich gern im gastfreien Hause des Kaufherrn Georg Heinrich Sieveking und nach seinem Tode auf dem Sievekingschen Landgut in Neumühlen an der Elbe[33]. Hier entfaltete die Witwe, Johanna Margarete, eine Tochter des Reimarus, eine glänzende Geselligkeit, die damals eine gewisse allgemeine Berühmtheit hatte. Auch Gerstenberg hielt sich an dieser Stelle heiteren und ernsten Verkehrs gern auf[34]. Allerdings erst, nachdem er sich zum zweiten Male verheiratet hatte, mit Sophie Ophelia Stemann[34a]. Darüber, wie diese Ehe zustande kam, ist nichts bekannt. Jedenfalls scheint Gerstenberg so um die Jahrhundertwende wieder etwas aus sich herausgegangen zu sein. Im Sievekingschen Kreise fesselte ihn besonders der Altonaische Kaufmann Poel, der auch philosophische Neigungen besaß und mit Jacobi befreundet war. Hier wird er den alten Freunden Claudius, Boie und Schönborn, der sich seit

1802 in Hamburg angesiedelt hatte, wieder begegnet sein; möglicherweise auch Lavater, der den Norden bereiste. Auch Klopstock kehrte noch in seinen letzten Jahren gern in Neumühlen ein. Bei Sieveking lernte Gerstenberg den Komponisten Johann Friedrich Reichardt kennen, der in den Jahren 1792—94 an der Elbe ein Landhäuschen bewohnte, ganz in der Nähe des Sievekingschen Besitzes. Mit Poel zusammen gab er das Journal „Frankreich" heraus. Im Jahre 1796 ließ er bei Unger in Berlin die Zeitschrift „Deutschland" erscheinen, deren literarisches Niveau das des gleichzeitigen Henningschen „Genius" weit überragt. In diesem „Deutschland", das schon 1798 von dem „Lyceum der schönen Künste" abgelöst wurde, erschienen vom 8. Stück an „Briefe über die Kantische Philosophie an einen Freund in Paris". Der ungenannte Verfasser könnte sehr wohl Gerstenberg sein. Der Freund wäre dann C. F. Cramer. Der Inhalt deckt sich völlig mit den Anschauungen, die Gerstenberg in seinen übrigen Aufsätzen vorträgt. Hier schreibt er in durchaus populärer Weise. Der Stil, sehr fließend, mahnt an ihn. Doch ist bei dem philosophischen Charakter der Abhandlungen und bei dem Fehlen aller tatsächlichen Zeugnisse ein sicherer Beweis für seine Autorschaft nicht möglich. Bis zum Ende seines Lebens war Gerstenberg für Kant tätig. Und er hatte die Freude, daß sich der Philosoph Karl Leonhard Reinhold, der seit 1794 in Kiel wirkte, noch kurz vor beider Tod sehr anerkennend über seine philosophischen Schriften aussprach[35]. Während Gerstenberg, vielleicht, wie es seine Art war, übertreibend, bekennt, daß Reinhold ihm der erste verehrteste Lehrer in der Philosophie gewesen sei, der ihm Mut gemacht habe, einiges wenige darüber zu schreiben. Er selbst hat außerdem noch erfahren dürfen, daß seine Anregungen auf fruchtbaren Boden gefallen waren. Ein Bekannter aus der Eutiner Zeit schickt ihm eine Abhandlung, die, durch Gerstenbergs Theorie der Kategorien ins Leben gerufen, diese Kategorien auf die Sprache anzuwenden versucht, d. h. bestrebt ist, die Form der Sprache von der Materie abzusondern, um sie für sich bloß aus reinen Vorstellungen vollständig zustande zu bringen.

Während dieser ganzen Zeit hatte Gerstenberg mit materiellen Sorgen zu kämpfen. Darüber sind wir unterrichtet durch die Briefe, die Peter Grönland in den Jahren 1794—1813 an ihn

richtete[36]. Grönland war Archivar der deutschen Kanzlei. Zu Gerstenberg führte ihn hauptsächlich die gemeinsame Liebe zur Musik, die er auch produktiv betätigte. Sowohl im „Genius der Zeit" wie im „Deutschen Magazin" finden sich von ihm Kompositionen der verschiedensten Gedichte. Im Jahre 1796 gab er, in deutscher Sprache, den zweiten Teil seines akademischen Liederbuchs heraus[37]. Hier sollte auch eine Komposition der Rose-Mäwischen Beschreibung des großen Hochzeitsfestes auf Jernstruphof aus dem zweiten Teile des „Hypochondristen" abgedruckt werden. Davon ist aber nichts zu finden. Grönland ist sehr um Gerstenberg besorgt. Er weiß, daß dieser gern eine einträglichere Stelle im dänischen Staatsdienst erlangen möchte. Wo etwas frei ist, klopft er für Gerstenberg an. Aber es scheint, daß er über seine Erfolge allzu optimistisch berichtete. Denn was er erreichte, war nichts. Trotzdem er von dem guten Eindruck zu melden weiß, den die Theorie der Kategorien im Schimmelmannschen Haus gemacht habe. Mit Ausnahme allerdings von Augusta Bernstorff, „bei der ein Cantianer und ein Heide oder Antichrist so ziemlich einerley ist." Auch die Männer von Einfluß wollten offenbar noch weitere Leistungen, und zwar dichterische, des 60jährigen Gerstenberg abwarten! Selbst Grönland forderte mehr Ugolinos und Minonas. „Ach, mit dem zwanzigsten Theile Ihres Genius, welch ein Mann schon würde ich mich dünken!" Er läßt im Drängen nicht nach. Dabei erfahren wir auch von einem dichterisch-musikalischen Plan, den Gerstenberg gleichzeitig mit dem der Minona gefaßt hatte. Grönland schreibt: „O, wie oft hüpft dabei der Wunsch auf, daß der Verfasser (der Theorie der Kategorien) dem Publikum öfter den Schatz seiner ungeheuren Denk- und Einbildungskraft öffnen möchte. In diesem Punkte möchte ich fast gar ein wenig mit Ihnen hadern. Wo bleibt die schöne Oper, der Stoff aus dem Marcelin, die schon vor 10 Jahren in Ihrem Kopfe fertig stand? Minona ist noch nicht komponiert. Aber warum ist M. noch nicht zehnmal komponiert?" Darauf gibt Grönland selbst die klassische Antwort: „Weil das deutsche Volk keine Bühne hat. Wird aber Deutschland nicht einmal eine Bühne haben? und stirbt Minona mit einem Jahrhundert oder Jahrtausend?" Doch kam der gute Grönland, dessen Auffassung von Dichten und Dichtkunst sich durchaus im rationalistischen Fahr-

wasser bewegt, noch mit einem anderen Plane heraus, der in seiner Art wohl einzig dastehen dürfte. Gerstenberg sollte sein früher geplantes Monodrama „Attalus“ vollenden. Um ihm dafür eine sorgenfreie Zeit zu verschaffen, sollte eine Subskription „sachschätzender Gönner“ 300 Taler zusammenbringen. Also eine Subskription auf ein noch nicht geschriebenes Werk! Und die Subskription ist wirklich gedruckt worden, Grönland schickt sie an Gerstenberg. Der „Attalus“ erschien aber natürlich nicht. Ob Gerstenberg abwinkte, ist fraglich. Wahrscheinlich ist, daß die Gewährung eines Vorschusses und einer von dem Gehalt unabhängigen Pension von 200 Talern, die Grönland, mit Hilfe Schimmelmanns, schließlich bei dem Kronprinzen durchdrückte, das ganze abenteuerliche Unternehmen unnötig machte.

Gerstenbergs Lage hatte sich ein wenig günstiger gestaltet. Aber auch mit dem Zuschuß hätte er nicht leben können, wenn nicht durch seine Gattin, die Zeichnungen für eine Hamburgische Kattunfabrik lieferte, sein Einkommen beträchtlich vermehrt worden wäre. Als jedoch im Jahre 1804 diese Einnahmequelle versiegte, mußte er sich abermals entschließen, bei Schimmelmann um eine Zulage einzukommen[38]. Sie wurde jedoch nicht gewährt. Daß Gerstenberg im Jahre 1806 daran denkt[39], seine Werke zu sammeln, beweist, wie schlecht es ihm ging Vorläufig kam es nicht dazu, selbst dann nicht, als er öffentlich dazu aufgefordert wurde[40]. Als er sich aber im Jahre 1812 entschloß, um seine Pensionierung einzukommen[41], die ihm unter Beibehaltung des Gehalts — dies allerdings erst nach einigen Schwierigkeiten — bewilligt wurde, fand er die Muße, an eine „lesbare Ausgabe seines buntscheckigen Geschreibsels“ zu denken. Freilich, der Konferenzrat Gähler, ein Altonaischer Freund, mußte ihn mit Gewalt dazu bringen. Gerstenberg fühlte wohl selbst, daß in den glorreichen Jahren der Befreiungskriege niemand seinen Werken sonderliches Interesse entgegenbringen würde. Außerdem wußte er, wie sehr er der Allgemeinheit unbekannt geworden war. Mit Perthes, an den er sich wegen des Verlags zuerst wandte[42], kam er nicht ins Reine. Dagegen erklärte sich Hammerich, bei dem einst das „Deutsche Magazin“ und der „Genius der Zeit“ erschienen waren, zur Übernahme des Verlags bereit. Für Subskribenten in Kopenhagen sorgte mit Erfolg Christian Lewin Sander[42a], wie die dem 3. Bande

beigegebene Liste zeigt. Eine eigenhändige Anzeige Gerstenbergs, datiert vom 24. Dezember 1812, erschien im dritten Bande von Friedrich Schlegels „Deutschem Museum" (Wien 1813, S. 546 ff.). Der Anzeige folgte eine ausführliche Würdigung Gerstenbergs aus der Feder Ferdinand v. Eckfteins, der, 1790 in Kopenhagen geboren[42b], unseren Dichterphilosophen in Altona aufgesucht hatte. Eckstein, der auch für eine Sammlung der Hamannschen Schriften eintritt, beurteilt Gerstenberg in dieser — wenn man von der Einleitung zu dem unberechtigten Neudruck seiner Werke (Wien 1794) absieht — ersten Würdigung, die wir von ihm besitzen, im ganzen richtig und stellt ihn als Kritiker neben Lessing und Herder. In einem Brief an Gerstenberg[43] aus Wien hofft er, daß die Deutschen dankbar erkennen möchten, was frühere ausgezeichnete Geister für sie getan. Die Herausgabe der Schriften sollte sich indessen wegen des Krieges noch längere Zeit verzögern. Gerstenberg schreibt darüber an Voß, den er gebeten hatte, in Heidelberg Subskribenten zu werben[44]: „Was Sie verhindert haben kann, in diesen beiden erstaunlichen Jahren an andere Gegenstände zu denken, erfahre ich ja ganz an mir selbst, da ich sogar die bereits angekündigte Ausgabe meiner gesammelten Schriften habe schuldig bleiben müssen." Das große Ereignis von 1813 ging doch nicht spurlos an ihm vorüber. Aber eine wie rein ästhetische, literarische Persönlichkeit Gerstenberg trotzdem war, geht aus dem Zusatz hervor: „Wohl uns, daß wir den letzten Akt des großen Drama erlebt haben, und wieder über Litteratur und eigene Geistesarbeiten wie ehemals an einander schreiben können!" Da platzt das 18. Jahrhundert, die Aufklärungszeit, mitten hinein in eine Epoche, die von den Idealen der Vergangenheit nichts mehr, vielleicht schon zu wenig wußte!

Erst in den Jahren 1815—16 konnten Gerstenbergs „Vermischte Schriften" nach dem Muster der bei Goeschen herausgekommenen Thümmelschen Werke erscheinen. Den ersten Band eröffnen zwei Schreiben an Gähler, dem die Sammlung gewidmet ist. Aus ihnen, deren Stil übrigens nichts von des Verfassers hohem Alter verrät, wie auch aus den Briefen an Voß, spricht deutlich Gerstenbergs Gewißheit, daß seine Arbeiten für die Gegenwart zu spät kamen und doch zugleich die Sehnsucht nach Erneuerung seines Schriftstellerruhms. Viele Änderungen hatte er

an den einzelnen Werken vorgenommen, namentlich an der „Minona". Mit Ausnahme der in den Schleswigschen Briefen erschienenen Shakespeareaufsätze, die auch umgestaltet wurden, fanden seine kritisch-ästhetischen Abhandlungen keine Aufnahme. Die öffentliche Beachtung, welche die Ausgabe fand, war nicht groß. Nur eine nennenswerte größere Anzeige habe ich entdecken können. Sie steht in den Nummern 120/122 der Hallischen „Allgemeinen Literaturzeitung vom Jahre 1817". Sehr charakteristisch ruft der Rezensent zu Beginn seinen Lesern die Gestalt des „Literaturveteranen" ins Gedächtnis zurück. Auch er nahm also an, daß man von Gerstenberg nichts mehr wußte. Im übrigen ist er voller Lob, lehnt nur die „Minona" teilweise ab und erkennt alle Änderungen, die Gerstenberg gelegentlich der Neuherausgabe vorgenommen, lebhaft an. Gerstenbergs Bedeutung als philosophischer Schriftsteller, seine Bündigkeit und Helligkeit, werden besonders warm gewürdigt, trotzdem der Rezensent von Kant nicht viel Ahnung zu haben scheint. Sowohl für Gerstenberg wie für seinen Altonaischen Kreis bezeichnend ist Gählers Dank für die ihm angetragene Widmung, der sich unmittelbar gegen die Romantik richtet: „Einen Hauptgrund, der Ihnen die Ausführung Ihres Vorhabens gewissermaßen zur unerläßlichen Pflicht macht, haben Sie nicht wohl berühren können (in dem Einleitungsschreiben). Dieser besteht meiner Meinung nach darin, daß Schriften eines der ersten Dichter, Prosaisten und Denker Deutschlands (dies ist kein Kompliment, sondern ein mit Wahrheitsliebe ausgesprochenes Urteil, dem gewiß viele Tausende, die nicht schon von der neuesten poetisch-philosophischen Mystik angesteckt sind, beystimmen würden) nicht einem danach verlangenden Publikum vorenthalten, und der Indiscretion gewinnsüchtiger Nachdrucker und künftiger uncritischer Sammler Preis gegeben werden müßten."

Nachdem Gerstenberg sein literarisches Testament gemacht hatte, sollte er noch sieben Jahre leben. Neben unerquicklichen Familienangelegenheiten konnte er sich doch auch manchen frohen Ereignisses freuen. Am willkommensten war ihm stets, wenn die Außenwelt von ihm Notiz nahm! Schon im Jahre 1801 hatte ihn der bekannte J. B. V. Vermehren[45] auf Anraten Herders zur Mitarbeiterschaft an seinem romantischen Musenalmanach aufgefordert[46]. Jetzt,

noch vor Erscheinen der „Schriften“, wurde er am 10. Juli 1815, aus Anlaß der Krönungsfeier am 31. Juli, von der philosophischen Fakultät der Kieler Universität zum Ehrendoktor ernannt[47], zusammen mit den alten Freunden Schönborn und den Brüdern Stolberg, sowie zwei anderen unbekannteren Persönlichkeiten. Was mag Gerstenberg empfunden haben, als er hörte, daß der Exdekan ihn bei der feierlichen Promotion den Studierenden als Muster der Nacheiferung vorstellte!

Im Jahre 1819 schrieb Amalie Schoppe, die Gönnerin Hebbels, „Einige Worte zur Erinnerung an den Herrn H. W. v. Gerstenberg“[48]. Schon die Überschrift zeigt, daß die Ausgabe der Werke den Verfasser nicht bekannter gemacht hatte. So klagt denn auch die wackere Amalie, die immer so gern helfen wollte und dazu doch nach ihrem Charakter so wenig geeignet war: „Wer könnte den Namen Gerstenbergs ohne Ehrfurcht nennen? wer würde es wagen, auf diesen Heros unserer Literatur den Pfeil des Tadels oder gar des Spottes zu richten? wer endlich könnte nur mit Gleichgültigkeit von dem reden, nicht was er uns einst war, nein, was er jedem Denkenden noch ist? und doch vergißt man ihn! Voll edlen Schmerzes, voll würdigen Selbstgefühls über diese unverdiente Vergessenheit hat sich der hohe Greis in die tiefste Stille zurückgezogen, um wie jene Helden der Vorzeit, auf ihren Lorbeern und Waffen still ruhend, diese undankbare Welt zu vergessen, nachdem er den letzten vergeblichen Versuch im Jahre 1815 machte, sie auf eine seiner würdigen Weise mit einer Sammlung seiner besten und auserwähltesten Werke zu beschenken, die jedoch fast lau aufgenommen und wenig gekauft wurden.“

Mehr als diese gut gemeinte Paraphrase aus einem etwas schwatzhaften Frauenmund, mußte den mehr als achtzigjährigen Gerstenberg eine Ehrung erfreuen, die von ganz anderer Seite ausging. Im Jahre 1818 wandte sich der dänische Literaturhistoriker Knud Lyne Rahbek an ihn um Auskunft über den von Gerstenberg miterlebten Abschnitt der dänischen Literatur[49]. Rahbek, geboren 1760 und 1830 gestorben, spielte im geistigen Leben Dänemarks dieser Zeit eine große Rolle, sowohl als Literarhistoriker und Kritiker, wie als Schauspieldirektor und Dichter. Im Ganzen wurde er wohl überschätzt. Er hat ungeheuer viel geschrieben, aber das meiste ist heute vergessen. Das Lustspiel

„Der Vertraute", das ich von ihm kenne[50], ist ungenießbar. Im „Deutschen Magazin" erscheint er als gelegentlicher Mitarbeiter. Sein Ausblick auf die dänische Dichtkunst unter Friedrich dem Fünften, den er mit Nyerup zusammen verfaßte, ist langweilig und ohne irgendwelche größere Gesichtspunkte. Seine Hauptbedeutung beruht wohl darauf, daß er seinen Landsleuten den Geschmack an Gottsched verdarb, indem er auf Lessing und die neue deutsche klassische Literatur hinwies und dadurch den Baggesen und Oehlenschläger die Wege bahnte. Für jene eben genannte Literaturgeschichte, die noch 1819 herauskam, erbat er sich die Unterstützung Gerstenbergs. Noch einmal führte diesen die Erinnerung, kurz vor seinem Tode, in die Zeit zurück, da er selbst zu denen gehörte, die Literatur machten. Mit wahrer Begeisterung und mit begreiflicher Wehmut versenkt er sich in diese Epoche. Wir verdanken Rahbek auf diese Weise einige schätzenswerte Mitteilungen, die in der voraufgehenden Darstellung bereits verwandt wurden. Als Rahbek dann selbst nach Altona kam, wird Gerstenberg noch eine größere Genugtuung zuteil. In der schon erörterten Rede[51], die Rahbek anläßlich der Klopstock-Feier am 2. Juli 1819 hielt, wird Gerstenberg, der vermutlich unter den Hörern war, vor breiter Öffentlichkeit der Nestor der deutschen und dänischen Literatur genannt. Schon 1799 hatte Rahbek, im dritten Bande seiner „Minerva" (324 ff.), eine teilweise Übersetzung des 19. Schleswigschen Briefes geliefert, als dessen Verfasser er Gerstenberg anspricht. Der Anlaß hierzu war, daß Rahbek, als er zu der Seidelinschen Ausgabe der Gedichte Tullins, die ebenfalls 1799 erschien, ein Vorwort schrieb, die Gerstenbergische Rezension „in den interessanten schleswigschen Literaturbriefen" zu nennen vergessen hatte. In dem ersten Band seines „Hesperus" (1820), welcher diese Rede in dänischer Sprache dänischen Lesern zur Kenntnis bringt, rückte Rahbek überdies eine Übersetzung von Gerstenbergs Abhandlung über das Sylbenmaß ein, die einst im „Genius der Zeit" erschienen war. Und in den im gleichen Bande erschienenen Briefen aus Altona, welche die Mitteilungen Gerstenbergs verwerten, spricht Rahbek dem greisen Dichter wiederholt seine Verehrung aus.

Die eigene Jugend grüßte Gerstenberg noch einmal kurz vor seinem Tode. Wie dankbar mag er es empfunden haben nach all

den Enttäuschungen seines Lebens! Damit dem Ernst auch das komische Nachspiel nicht fehlte, fragte sogar noch im Februar des Jahres 1823 ein gewisser Wilhelm Heidelberg bei ihm an, ob er, der Dichter so vieler unsterblicher Werke, nicht der neu zu gründenden Gesellschaft der deutschen Arkadier beitreten wollte und bat ihn gleichzeitig um die Stimme — für die Präsidentschaft[52].

Am 1. November 1823 starb Heinrich Wilhelm von Gerstenberg im 87. Jahre seines Lebens.

„Dem ehrwürdigen geistreichen Veteran der deutschen Dichtkunst" widmete Fr. Haug im „Neuen Nekrolog zu 1823" einen überschwänglichen Nachruf[53], den die Verse beschlossen:

Ja, Dein Name, Deutschlands Ehre,
Strahlt, entflammend, uns
Durch Jahrhundert' in der hohen
Weisen und Barden Heiligthum.

Der allgemeinen Vergessenheit konnte Gerstenberg durch diese Begeisterung ebensowenig entrissen werden, wie durch die Neuausgabe seiner Werke. Möchte nun unsere Darstellung dazu beitragen, die Erinnerung an dieses Schlachtopfer der Notwendigkeit wieder aufzufrischen. Gerstenberg verdient es.

## Anmerkungen.

### Einleitung.

[1] 1. V. 1816. hs HF. Gedruckt Morgenblatt 1835, S. 627.

[2] Vgl. etwa Sam. Gotth. Lange über G. Fr. Meier in seinem „Leben Meiers", Halle 1778, S. 145, ähnlich wie Stolberg über G.: „Solange in Deutschland die schönen Wissenschaften werden Kenner haben, solange wird auch Meiers Name verehrt werden." Von Gottsched hatte Mylius gesungen: So weicht Dein Ruhm, so flieht Dein Leben nicht eher als die ganze Welt.

[3] Erst als sich in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das wissenschaftliche Interesse Gerstenberg von neuem zuwandte, begann man auch, sich nach seinen persönlichen Verhältnissen umzusehen. Wenigstens deutet darauf eine Notiz im Hamburger Correspondenten 1891 Nr. 468, wo der „geradezu beschämende Anblick gänzlicher Verwahrlosung" beklagt wird, den das Grab Gerstenbergs auf dem Heiligen-Geist-Kirchhof an der Königstraße in Altona darbiete. Was einst Klopstock G. zugesungen hatte, daß, wenn er schon lange schlummere, „bey der Stäte seiner Rast Urenkel stille stehen" werden (Muncker, Lessings persönl. u. liter. Verh. zu Klopstock, Frankfurt a. M. 1880, S. 225), war also auch nicht in Erfüllung gegangen.

[4] Brief an Ludwig von Gerstenberg gen. Müller vom 12. März 1817, hs im Besitz von Rudolf Brockhaus, Leipzig.

[5] Jubiläumsausgabe XXIII, 66 f. Gerstenbergs Verdruß über dieses Urteil in dem in Anm. 4 erwähnten Brief.

[6] Morgenblatt für gebildete Stände 1810, 737.

[7] C. A. Küttner, Charaktere deutscher Dichter und Prosaisten, Berlin 1781, I, 386.

[8] Bouterweck, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen 1819. XI, 281.

[9] J. G. Eichhorn, Geschichte der Literatur. IV Band, 2. Abt. S. 907. Göttingen 1808.

[10] Winkelmann I², 8 f.

[11] Über die Gerstenberg betreffende Einzelliteratur wird an den entsprechenden Stellen mehreres zu sagen sein. Auch der umgearbeitete Neudruck der 2. Auflage von Gödekes Grundriß ist in seinen Angaben über sie (IV, 188 f.) weder vollständig noch immer zuverlässig. Nach der auch in Jördens II, 166 ff, übergegangenen Biographie G.'s von G. P. Schmidt von Lübeck im

Freimüthigen 1808/09, die sich auch auf Mitteilungen von Gerstenbergs eigener Hand stützen konnte, gaben die besten Skizzen seines Lebens: Heinrich Döring, Ersch und Gruber I, 62, S. 75 ff. (wo aber G. noch als Hans Wilhelm erscheint) vor allem Redlich, ADB IX, 60 ff. und C. A. Nissen im Dansk biografisk Lexikon VI, Kopenhagen 1892, S. 4 ff. Wertvolle Notizen endlich bei Bobé, Efterladte Papirer fra den Reventlowske Familiekreds III (Kopenhagen 1896), 424 f. und V (ebd. 1902), 282 f.

## I.

[12] Taufschein verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Hauptpastors W. Steffen in Tondern. Gevattern waren: Rittmeister Kuntzen, Secretair Fabricius, Cammerräthin Werfeln.

[13] Tagebücher eines Mitglieds der Familie Helmolt, die sich in Gotha befinden, ergeben für unser Thema nichts.

[14] Vgl. zum Folgenden H. C. von der Gabelentz, Zur Geschichte des Pleißnerlandes unter Heinrich dem Erlauchten und Albrecht dem Ausgearteten, Mitteilungen der Geschichts- und Altertumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes IV, 284, Altenburg 1858. — Ders. Die ausgestorbenen Familien des Osterlandes ebd. VI, 337, Altenburg 1863. — Gauhen, Adelslexikon, Leipzig 1747, II. 1. Thl. S. 355. — Falkenstein, Thür. Chronika III, S. 1392 ff. — J. u. E. Löbe, Geschichte der Kirchen und Schulen des Herzogtums Sachsen-Altenburg I, 524, Altenburg 1886; III, 281 ebd. 1891; — Joh. Ch. Besler, Memoria de gente Gerstenbergiorum, Erfurt 1780.

[15] Deren Kenntnis ich der gütigen Vermittlung des Herrn Prof. Dr. Kluge in Altenburg verdanke.

[16] Der Name erscheint auch in den Formen Gerstenbergk und Gerstenberger. — Die im Jahre 1587 erfolgte Berufung des Doctors der Rechte Marcus Gerstenberg zum Kanzler befindet sich ebenfalls im Altenburgischen Archiv.

[17] Das hierauf bezügliche Schriftstück auch in Altenburg.

[18] Wie Anmerkung 17.

[19] Für das Folgende vgl. Ersch u. Gruber I, 62, S. 74 f.

[20] Holtei, Briefe an L. Tieck, Breslau 1864, I, 231.

[21] Die rigorose Religionsgesinnung des Kanzlers Gerstenberg, der ein Anhänger der reinen Augsburger Konfession war, ist zwar bekannt; von Greueltaten, wie sie hier angedeutet werden, aber nichts.

[22] Aus einer mir leider nicht zugänglichen Stammtafel im Besitz des Generalmajors H. W. T. von Gerstenberg in Kopenhagen, Hinweis darauf bei Bobé.

[23] G's Antwort vom 30. XI. 1772 in einem handschriftlichen Konzept M. Ebendort die beiden Anfragen in Briefen vom 30. X. 1772 und 2. V. 1775. — G. hat übrigens niemals einen andern Namen angenommen.

[24] Das Folgende unter teilweiser Benutzung von Akten der Dänischen Kriegskanzelei, des Finanzkollegs und der Teutschen Kanzelei, sämtl. K St. Wichtig vor allem Gerstenberg des Älteren Gesuch an den König vom 21. XII.

1762. (Kriegskanc. [til Kongen] Refererede Sager. 1763. Januar 5. vide Lit. A Nr. 37).

[25] Nach der in Anm. 22 erw. Stammtafel. Eine Genealogie der Familie von Harstall gibt Bobé im Deutschen Herold XXI, S. 21 f., 1890.

[26] S. Brief v. Tormählen an G., 23. XI. 1778, hsM.

[27] Vgl. C. Carstens, Die Stadt Tondern, Tondern 1861 und Ottsen, Der Kreis Tondern, Tondern 1906. — Das Stadtrecht wurde 1243 durch Herzog Abel verliehen.

[28] Briefkonzept an Pram, M. Dort nennt er auch Tondern eine „halbdänische (südjütländische), halbfriesische und halbangelsächsische Stadt".

[29] Für das Folgende zu vergleichen: E. H. Wichmann, Geschichte Altonas, Altona 1865, p. 192 ff. — G. Heß, Übersicht über die Geschichte des Königlichen Christianeums zu Altona, Altona 1888.

[30] Dieses Tagebuch, das jedenfalls erst nachträglich gebunden wurde, befindet sich in M. Auf dem Rücken trägt es die Jahreszahlen 1751—1756. Doch ist dies ein Irrtum, denn die Eintragungen reichen bis in die Jenenser Studienzeit hinein, und erst 1757 verließ G. das Gymnasium. Auf der letzten Seite (367) finden sich Bemerkungen, nach denen sich die einzelnen Jahre folgendermaßen verteilen lassen: 1751: S. 4—9; 1752: S. 10—50; 1753: S. 51—165; 1754: S. 166—241; 1755: S. 242—268. 1756/7: S. 269—340. — Der Rest gehört dann in die Jenaer Zeit.

[31] Eine sehr lebensvolle Schilderung Henricis, allerdings aus späterer Zeit, denn H. gehörte der Anstalt mehr als 50 Jahre lang, von 1741—94, an, in dem leider viel zu wenig bekannten Buch von G. F. Schumacher „Genrebilder aus dem Leben eines siebenzigjährigen Schulmannes", Schleswig 1841, S. 121, das wir später noch zu nennen haben. Für das Folgende sei auf diese Darstellung und auf Heß verwiesen.

[32] S. Wichmann, S. 208.

[33] Kleen hat 1758 die Schwester eines gemeinsamen Schulkameraden, Lübbes aus Glückstadt, geheiratet. Vgl. Ed. Reinke, Die Familien Matthießen, Lübbes und Reinke in Altona, Hamburg 1887; s. auch Kap. II, Anm. 48.

[34] Stemann starb am 11. November 1813 zu Sproe — s. Wichmann S. 234. — Ob Gerstenbergs zweite Frau, Sophie Stemann, mit diesem Stemann verwandt ist?

[35] Tagebuch S. 333—334.

[36] S. Briefe vom 21. VII. 1756 von Tormählen an Runge und 10. I. 1757 von Kleen an G., hsM.

[37] Vgl. Wichmann S. 237.

[38] Heß S. 8.

[39] Besonders liebt er es, den Vorgang der dichterischen Produktion mit den Geschlechtsvorgängen zu vergleichen; vgl. das Schreiben an Kleen im Tagebuch S. 312/14.

[40] Man darf nicht annehmen, daß die Briefwechsel, die das Tagebuch enthält, so weit die Adressaten Gerstenbergs in Frage kommen, alle fingiert sind. Ein sicheres Urteil läßt sich darüber natürlich nicht gewinnen.

[41] Schumacher S. 121; — Für das Folgende über Henrici ebd. und Heß S. 20.

[41a] Als „Holsteinische Streitschriften wegen der epischen Dichter, die von heiligen Dingen gesungen haben" erschienen sie auch gesammelt und vermehrt zu Hamburg 1755 in der Hertelischen Buchhandlung.

[42] Durch E. Bergmanns Buch „Begründung der deutschen Aesthetik, etc." Leipzig 1911, das sich im wesentlichen als eine Analyse der Lehren Meiers darstellt.

[43] Lessing in der Messias-Kritik, Meier in der Abhandlung „ob in einem Heldengedicht, welches von einem Christen verfertigt wird, die Engel und Teufel die Stelle der heidnischen Götter vertreten können und müssen." Vgl. Bergmann S. 190 f. Gerstenbergs Ausdrucksweise stimmt gelegentlich wörtlich mit der Meiers überein, so daß die Kenntnis der Greifswalder kritischen Versuche sehr wahrscheinlich ist. Man muß bedenken, daß gerade in Holstein das Interesse für diese Dinge sehr lebhaft war.

[44] In dem Aufsatz von R. Batka, Altnordische Stoffe und Studien in Deutschland, Euphorion, 2. Ergänzungsheft S. 8 ff, 37 ff. Das Gedicht selbst S. 65 ff., wo es, ebenso wie bei Gödeke, statt „handschriftlicher Nachlaß" „Tagebuch" heißen muß.

[45] Wonach Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur I, 37 richtig zu stellen ist.

[46] Die folgenden Zitate nach den Œeuvres de Corneille, Paris 1862 I, 18 ff. in der Sammlung Les Grands Ecrivains de la France.

[47] Corneille S. 17: „Ainsi, quoique l'utile n'y entre que sous la forme du delectable . . . ."

[48] Der gerade in dem Jahr gestorben war, wo diese Philippika für Moral und Schaubühne geschrieben wurde (1755).

[49] Die hierauf sich beziehenden Äußerungen decken sich mit den über das Heldengedicht niedergeschriebenen.

[49a] Von mir hervorgehoben.

[50] Was übrigens nicht richtig ist. S. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl., S. 308.

[51] In der Vorrede zur ersten Ausgabe von Pyras und Langes „Freundschaftlichen Liedern" s. DLD XXII, S. 5.

[52] Kritische Dichtkunst, S. 314.

[53] Kritische Beiträge III, 10.

[54] Ich kenne nur das bei Koberstein II, 238 erwähnte Schauspiel „Die von Theodorio bereuete Eifersucht". Nebenbei sei bemerkt, daß sich Gerstenbergs im Vorangehenden dargelegte ästhetische Ansichten nicht etwa in zusammenhängenden Ausführungen, sondern vielmehr zerstreut, im Tagebuch befinden.

[54a] Hyp. I, 10; vgl. B sch W IX, 61 f. und Braut S. 224.

[55] Z. B. Sulzer an Gleim im Gleim-Ramlerschen Briefwechsel S. VIII.

[56] S. Goedeke III, 359, 371.

[57] S. Koberstein V, 358, Anm. 6.

[58] Hamburg 1745. — S. Goedeke III, 344; vgl. ebd. 365.

[59] S. 292—302.
[60] M.
[61] S. 24.

## II.

[1] Tagebuch S. 341.
[2] Freundliche Mitteilungen des Großherzoglichen Rentamts.
[3] Freundliche Mitteilungen der Direktion der Universitätsbibliothek.
[4] Tagebuch S. 341. — Über die deutsche Gesellschaft unterrichten C. G. Müller, Nachricht von der Teutschen Gesellschaft zu Jena, Jena 1753. — G. W. Goette, Das jetztlebende gelehrte Europa, Teil III, S. 387 ff., Zelle 1737—1740. Dringend erwünscht wäre eine Darstellung nach dem Muster der Arbeit von Krause, Gottsched und Flottwell, Leipzig 1893. Die Akten befinden sich in ganz ungeordnetem Zustand. Doch hatte Herr Direktor Brandis in Jena die Liebenswürdigkeit, mir aus den ungedruckten Rundschreiben der Gesellschaft die wenigen auf G. bezüglichen Stellen in Abschrift mitzuteilen. Von den gedruckten Schriften der Gesellschaft kenne ich: I. Nacheiferungen in den zierlichen Wissenschaften, her. von einigen Mitgliedern der teutschen Gesellschaft in Jena 1750. II. Der Jenaischen teutschen Gesellschaft der schönen Künste und Wissenschaften zur Verherrlichung des Zweyten Jubelfestes der Akademie Jena ges. v. C. G. Müller, Jena 1758. III. J. J. von Melle, Versuch in den Werken der Beredsamkeit bestehend aus acht Reden über verschiedene Materien, die in der Teutschen Gesellschaft in Jena gehalten worden, Lübeck 1748. — IV. C. G. Müller, Schriften d. Teutsch. Ges. in Jena aus den höheren Wissenschaften auf das Jahr 1753, Jena 1754. — Auf diesen Werken, aus denen man sich ein durchaus vollständiges Bild von dem äußeren und inneren Zustand der Gesellschaft machen kann, beruht die folgende kurze Darstellung. — Hervorzuheben ist unter den wenigen Arbeiten über die deutschen Gesellschaften, außer der genannten von Krause, die Schrift von Otto, D. dtsche Ges. in Göttingen, Berlin 1899, Munckers Forschungen VII.
[5] Unser Ehrenmitglied.
[5a] S. Redlich, S. 6, Anm. 3.
[6] S. Muncker, Klopstock, S. 47.
[7] Vgl auch M. Koch, H. P. Sturz, München 1879.
[8] S. Brief von Henrici an G., Altona 21. X. 1763, hſM.
[9] S. Keil, Gesch. d. jenaischen Studentenlebens, Leipzig 1858, S. 176 f. ebd. S. 135 ff. über das Leben in Jena.
[10] Über Schmidt vgl. Jördens IV, 581 ff. und 28 Briefe von Sch. an G. aus den Jahren 1759—1780 im Besitz des Herrn Rittergutsbesitzers Lessing in Berlin.
[11] S. Ch . Fr. Heiniken, Gedanken bei Herrn J. F. Schmidts Gedanken über den Zustand der deutschen Dichtkunst, Cahle 1754. — Dagegen wieder zwei kritische Briefe, Jena 1755, verfaßt von dem späteren Numismatiker Rasche und Schmidt selbst.
[12] S. B. d. sch. W. I, 15 (Mir steht nur die zweite Auflage vom Jahre 1760 zur Verfügung, die aber mit der ersten im wesentlichen übereinstimmt.)

[13] Von den eingelieferten Stücken konnte keines als „gut“ bezeichnet werden. S. Vorrede zum Anhang des 3. u. 4. Bandes der Bibliothek. Den Preis erhielt schließlich Karl Theodor Breithaupt, dessen „Barbarussa und Zaphire“ eben dort abgedruckt ist.

[14] Für das Folgende vgl. Weißes Selbstbiographie, Leipzig 1806, S. 59 ff. und Briefe W's an G. vom 25. Dez. 1758 u. (1759) im Besitz von Lessing (Berlin) sowie aus dem Jahre 1760 BB.

[14a] Übrigens schließt noch 1767, kurz vor Ausgabe des „Ugolino“, Chr. H. Schmid seine Theorie der Poesie mit der Ankündigung, daß von G. ein Trauerspiel „Turnus“ erscheinen werde. Daraus geht hervor, daß auch G.s dramatische Tätigkeit seit längerem bekannt war.

[15] S. R. Schlösser, F. W. Gotter, S. 100 f. Theatergeschichtl. Forschungen, her. von Litzmann, X. Hamburg und Leipzig 1894.

[16] Lachm. Muncker VIII, 71.

[17] 3. Auflage 1765. — Sehr hübsch in Ausstattung und Druck ist die bei Degen in Wien 1803 erschienene unrechtmäßige Ausgabe.

[18] S. Gesammelte Schriften II, 154.

[19] Selbstbiographie S. 141.

[20] S. Fischer S. 29 ff.

[21] S. Minor, Weiße S. 25 ff.

[22] Vorrede zum ersten Bande S. 5.

[23] Brief von Sch. an G., 18. Oktober 1759 (Lessing, Berlin).

[24] Hat Sulzer die Reise 1762 gemacht? Man sollte allerdings annehmen, daß er dazu erst Zeit fand, als er seine Professur am Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin aufgab, und das geschah erst 1763.

[25] Vgl. Weilen S. XX.

[26] Brief vom 26. 7. 1760 (Schreiber ist Tornelgie) hsM.

[27] Brief vom 23. XII. 1761 hsM.

[28] hsKB.

[29] Die Anzeige des III. Teils von Schlegels Werken in der Neuen B. d. sch. W. I, 36 ist sicher nicht von G. (Stil.!)

[30] Herbst, Claudius, 4. Aufl. S. 47.

[31] Nicht im Herbst, wie Redlich und Nissen schreiben. Denn ein Brief vom 10. III. 1759, der sich in BB. befindet (Adressat dem Inhalt nach J. G. Dyck, der Verleger), ist bereits aus Puls datiert.

[32] S. Brief von Örtling 10. 7. 1760 hsM. u. v. Schmidt 19. 11. 1759 (Lessing, Berlin).

[33] 16. XI. 1759, hsM.

[34] Das Folgende über das Verhältnis von Ö. u. G. nach 26 Briefen in M.

[35] Wie Redlich S. 3, Anm. 1 meint.

[36] Kopenhagen 1763. Schönes Exemplar in HSt.

[37] Brief von Martin Ehlers 10. VIII. 1762, hs im Besitz des Verfassers.

[38] Ole Madsons Handbuch erwähnt noch Perthes in einem Brief an Fouqué (Briefe an Fouqué, Berlin 1848, S. 297).

[38a] G. an Rahbek, hsKB.

[39] 19. X. 1761: hſM.

[40] S. Br. von J. Chr. Book 20. VIII. 1765 aus Altona, hſM. Ich ſetze die Stelle hierher. B. ſchreibt: „Was macht Ihr Hausgenoſſe, Herr Kapellmeiſter Scheibe? Iſt er noch unter den ſchönen Geiſtern? Ich beſorge, daß er in kurzem ausreißen wird. Man fängt an, ſich an ihm zu reiben. Erſt kommt Herr Weiße in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften im 1. Stück des 12. Bandes [dieſer Aufſatz iſt alſo ſicher nicht von G.] und macht ihm einen Bart, und endlich kommt gar ein guter Freund in der Allgem. Bibliothek ...... und macht ihm das ganze Geſicht ſchwarz. Vielleicht zieht Gottſched auf ſeiner Roſinante noch einmal zu Felde und ſo wüßte ich ihm zu ſeinem Stallmeiſter niemanden als Herrn C. M. Scheibe in Vorſchlag zu bringen. Alsdann werden ſie auf die Bibliotheken losgehen, wie Donquichotte auf die Windmühlen"; vgl. G. an Nicolai Weſtermanns Jahrbuch d. illuſtrierten deutſchen Monatshefte 44, S. 50.

[41] Nicht 1762, wie G. S. II, 115 zu leſen iſt. S. Br. 6. 1. 1762 von Tornelgie, hſM.

[42] S. Morgenblatt 1810, S. 743 f.

[43] Eine Skizze Gerſtenbergs zum „Hypochondriſten" hat Ottokar Fiſcher aus der Handſchrift in M. mitgeteilt (DLD 128, S. 400 ff.) Über die Mitarbeiter orientiert der von Minor abgedruckte Brief G.s an Weiſe: AfLG IX, 477 ff. Einige Namen ſind hier „aus Gerſtenbergs kritzlicher Schrift" falſch entziffert; vgl. Redlich, S. 5, Anm. 3. Obgleich Minor richtig 1762 als Erſcheinungsjahr angegeben hat, kehrt der Irrtum 1763 noch immer in Zitaten wieder; auch bei Goedeke ſteht fälſchlich 1763.

[44] S. Redlich, a. a. O. S. 4, Anm. 4.

[45] I, 350.

[46] ebd. S. 390.

[47] AfLG. IX, 479.

[48] Kleen war geboren am 21. Februar 1732 in Glückſtadt. 31. Mai 1758 wurde er Kommiſſariatsſchreiber beim königl. Feldkommiſſariat, dann Oberkriegskommiſſär, am 23. November 1763 Kaſſierer im Kaſſierkontor des Kriegsdirektoriums und Kaſſierer des Kriegshoſpitals. Er ſtarb ſchon am 27. September 1766 zu Kopenhagen (Ungedruckte Aufzeichnungen KSt.; Leichenbuch der St. Petri-Gemeinde zu K.) — Er überſetzte (in Proſa) Tullins preisgekröntes Gedicht: Skabingens Ypperlighed unter dem Titel: Die Schönheit der Schöpfung in Abſicht auf die Ordnung und den Zuſammenhang der Geſchöpfe. Aus dem Däniſchen des Herrn Chr. Bramann Tullin überſetzt von Peter Kleen, Kopenhagen 1765. Peterſen V, 2, S. 270, Anm. 1. — Es wird ſpäter noch von einer Sammlung von Schriften die Rede ſein, die er, ebenfalls mit Gerſtenberg, kurz vor ſeinem Tode, herausgab.

[49] AfLG. IX, 479.

[50] S. Weinhold, Boie S. 23, Anm. 3. — Die bei Goedeke ſtehende Ausgabe der 2. Auflage vom Jahre 1784 (Berlin und Schleswig) befindet ſich in der Schlesw.-Holſtein. Landesbibliothek zu Kiel.

[51] M.

[52] Danach iſt Weilen S. CXXXIV richtigzuſtellen.

[53] Vgl. Klopstock an G. Hamburg 19. V. 1771. (Muncker, Lessings persönl. u. liter. Verhl. zu Kl., Frankfurt 1880, S. 221 f.) Kl. wollte, daß dieses Gesetzbuch von G. auch besonders gedruckt würde. Dies geschah indessen nicht. Im folgenden gebe ich zunächst eine Übersicht über das Verhältnis der beiden Auflagen zueinander. Die Sternchen bei den Stücken der zweiten Auflage zeigen an, daß der betreffende Beitrag nicht von G. herrührt, sondern von den Mitarbeitern der 1. Auflage (vgl. d. Vorwort zum 1. Teil d. 2. Auflage).

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1762 | Stück | 1 | . . . . . . . . . | 1771 | Stück | 1 |
| 1762 | „ | 2 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 9* |
| 1762 | „ | 3 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 14* |
| 1762 | „ | 4 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 4 |
| 1762 | „ | 5 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 11* |
| 1762 | „ | 6 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 5 |
| 1762 | „ | 7 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 3 |
| 1762 | „ | 8 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 17 |
| 1762 | „ | 9 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 7* |
| 1762 | „ | 10 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 16* |
| 1762 | „ | 11 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 12* |
| 1762 | „ | 12 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 6 |
| 1762 | „ | 13 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 15* |
| 1762 | „ | 14 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 21* |
| 1762 | „ | 16 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 18* |
| 1762 | „ | 17 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 23* |
| 1762 | „ | 19 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 8 |
| 1762 | „ | 22 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 22 |
| 1762 | „ | 24 | . . . . . . . . . | 1771 | „ | 19* |

1771 fehlen d. Stücke 15, 18, 20, 21, 23, 25.

1771, Stück 18 ist mit Anhang versehen von 1762, Stück 18.

1771 sind neu: 2, 10, 13, 18 (teilweise), 20. 21 (teilweise), 24—28.

Über die Veränderungen, welche die in die zweite Auflage übernommenen Stücke erfuhren, sei folgendes bemerkt. (1771: II; 1769: I.) Zuerst die von G. verfaßten.

1. Stück: der erst „ungenannte" Kunstkritiker wird als Warton eingeführt. I, 6 „vielleicht werden" in II, 8 etwas verändert.

4. Stück: In II gleich zu Anfang einiges im einzelnen verändert; Kuren neu hinzugefügt, andere gestrichen. II, 79 Hinweis auf das in I fehlende zweite Stück von II.

6. Stück: II, 103 Satire gegen Übers. u. Mythologie neu. II 118: Lithauisches Daino neu; ebenso 123: Kantate. — 7. Stück: nichts geändert. 8. Stück: II 409 nur die Hymne, nicht d. theoret. Bemerkungen; Romeo u. Julia fehlt. — 12. Stück: II, 150 noch ein Gedicht: Daphne und Amor. — 18. Stück: Anm. 2, 6. Stück, d. s. hier findet, ist in II d. Inhaltsverzeichnis beim 5. Stück beigegeben. — 19. Stück: II mit verändertem Motto. I, 299 (Elegie) in II, 210 parodistisch verändert. — Sonst ist nichts geändert. — Jetzt

Schmidt's Beiträge. 3. Stück nichts. — 9. Stück: I, 129—136 in II fortgelassen. I, 14, zweiter Abs. fehlt in II. Der erste Satz dieses Absatzes beschließt jedoch in II das ganze Stück, das hier (in II) mit dem ersten Absatz von I, 143 (und dann dem erwähnten Satz) endigt. 13. Stück: nichts. 14. Stück: In II fehlt die Vorrede, während G.s Hymne an d. Mai eingefügt ist. 16. Stück: II, 441 zwei Anhänge v. G. dazu gesetzt, die aus I, 18. Stück stammen, das sonst in II fehlt. — 17. Stück: In II ohne prosaische Vorbemerkung. — Kleen: 2. Stück: nichts. — 5. Stück: In II mehrere Absätze u. d. Briefe am Schluß ausgelassen. — 10. Stück: nichts.

[54] Kopenhagen 6. IV. 1767. ZfdPh. XXIII, 55 f.

[55] Diese Äußerung übertreibt.

[56] S. Br. 2. VII. 1763 von Hansen, hsM. Hier möchte ich gleich bemerken, daß das unter G.s Namen gelegentlich auftauchende Werk: Eden, d. i. Betrachtungen über das Paradies, Leipzig 1771, nicht von ihm, sondern von Jakob Heinrich von Gerstenberg herrührt, der 1712 zu Erfurt geboren wurde und am 3. April 1776 dort starb. Möglicherweise ein Oheim unseres G. (Vgl. Meusel, Lex. d. v. 1750—1800 verstorbenen Schriftsteller IV, 1357, Leipzig 1804.)

[57] Diesbezügliches Gesuch an den König liegt dem eben angeführten Brief bei.

[58] S. Br. 22. VII. 1763 v. Oertling, hsM. Das Folgende nach hs ebendort aus den Jahren 1763—65.

[59] S. Br. von G.s Schwager Hinrichsen 5. IV. 1769 und 7. V. 1781, hsM.

[60] 16. VII. 1765 hsM.

[61] S. G. an Nicolai 30. IX. 1765, Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 44, 50 f. Redlichs Angabe, daß die endgültige Übersiedelung bereits 1763 stattfand, ist nicht richtig, obgleich G. selbst in einem Briefe an Rahbek die gleiche Äußerung tut.

## III.

[1] G. an Rahbek, Altona, 20. April 1819, hsKB.; an Nicolai ZfdPh. 23, S. 59; vgl. auch Petersen V, 2, 162 ff. u. d. Vorrede G.s z. Forts. d. Schlesw. Brfe,. Weilen, S. 293. Der 25. dieser Briefe gibt auch eine nicht vollständige Übersicht des Inhalts d. Soroer Sammlung.

[1a] Die Hamburgische Neue Zeitung 1768 Nr. 48 erwähnt diese Übersetzung und zugleich eine Stelle aus der Vorrede, wo Fl. für den Jambus eintritt.

[2] ZfdPh. 23, S. 45 u. 59.

[3] Allgemein sei ein für allemal verwiesen auf M. Koch und auf Weilen.

[4] Funk, geb. 24. Nov. 1734 im schönbergischen Sachsen als Sohn eines Predigers, studierte in Freiburg und Leipzig, kam 1756 nach Kopenhagen und 1769 als Korrektor nach Magdeburg, wo er 1814 starb. Nekrolog Hall. Litt. Ztg. 1815 Nr. 285. Jördens VI, 124 ff. Seine Schriften erschienen 1820. Er übersetzte außerdem Dubos (vgl. Nord. Aufseher III, St. 145).

F. wird sehr gerühmt in Briefen von Martin Ehlers an G. Vgl. Weinhold, Boie S. 34, v. Bippen, Eutiner Skizzen, Weimar 1859, S. 54.

[5] S. Weinhold, Boie p. 15.

[6] Für d. Folg. ist z. vgl. die Korrespondenz mit Nicolai ZfdPh. 23, S. 44 ff.

[7] S. Vorrede z. Übersetzung d. „Braut" u. Hypochondrist 1. Aufl., S. 342 f.

[8] S. Hoffmann, S. 39.

[9] Cramer an G., 14. Aug. 1770, hsHF.

[10] Neudr. 268, 18—269,5; 269, 33—270, 24; 270, 27—271, 24 enthält so ziemlich die ganze Vorrede.

[11] Lachm.-Muncker 8, 226 ff.

[12] S. Nord. Auff. 1759, St. 87. Schriften I, 135. Diese Anschauung ins Sturm- u. Drangmäßige gewandt s. G. bei Fischer, S. 19, 37 ff.

[13] Vgl. Suphan I, 80.

[14] S. Hansen an G. 13. Jun. 1769, hsM., teilw. gedr. bei Weilen p. CXXV.

[15] Vgl. hierfür u. f. d. Folg. Briefe Bodes an G. vom 2. Dez. 1768 (hs. im Bes. d. Herrn Rittergutsbes. Lessing in Berlin) u. 3. Mai 1769 (hsHF.).

[16] Boie an G. 24. März 1770, hsBB.

[17] S. Anm. 9.

[17a] Michaelis' Literarischer Briefwechsel, her. v. Buhle, Leipzig 1894/96, 3 Bände, erwähnt die Rezension nicht.

[17b] Übrigens vermutet J. H. Schlegel in einem Brief an G. (hsM.; Fischer, S. XLVII f.), daß der „berühmte Verfasser der Fragmente" bereits in Kopenhagen sei.

[18] s. Suphan 4, 434 f.

[19] Vgl. f. d. Folgende: Von und an Herder (Leipzig 1862) III, 281 f.; Suphan V, S. XVII u. 232 u. Weilen S. CXVII f.

[19a] Die Zweifel H. Lambels (DLD 40/41 S. XII) teile ich nicht.

[20] Berlin 1904. DLD d. 18. u. 19. Jh. Nr. 128 vgl. Euphorion X, 56 ff. u. XVIII, 162 ff.

[21] Probleme, d. unsere Wissenschaft in letzter Zeit beschäftigten, wie die Frage nach den Mitarbeitern der „Frankf. gel. Anz." und dem Verfasser der „Nachtwachen von Bonaventura" zeigen, daß Untersuchungen, wie sie Constantin Ritter für Goethe und Plato angestellt hat, auf Grund eines größeren Materials auch für andere Schriftsteller geliefert werden müssen.

[22] S. v. Schwarzkopf, Politische Zeitungen und Intelligenzblätter in der freyen Reichsstadt Hamburg, Hanseatisches Magazin, her. von J. Smidt, Band VI, Heft 2, Bremen 1804, S. 329 ff.

[23] Darin schließe ich mich E. Schmidt an, der (Vierteljahrsschrift f. Literaturgeschichte III, 412) L. die ihm von Weilen (ebd. S. 398 ff.), dem sich Muncker teilweise (Werke X) anschließt, zugesprochenen Beiträge abspricht.

[23a] Was auch Schwarzkopf a. a. O. S. 331 betont.

[24] Das ist z. B. bei Gleim, Jacobi, Bodmer der Fall, nicht aber, wie Fischer will (S. XXVIII), bei Herder. Hier handelt es sich ganz augenscheinlich um bloße Ironie. Es sei noch eins erwähnt. Für G.s Autorschaft der Kinder-

liederliteratur spricht auch, daß ihm Nicolai „Kleine Beschäftigung" für Kinder zur Besprechung in d. Bibliothek schickt (s. Westermanns Jahrb. d. Illustr. d. Monatshefte 44, S. 50).

[25] hsBB. Weißens Behauptung (an Uz, 15. Mai 1772, Morgenblatt 1840, S. 1165), die Rezension von Lessings „Emilia" sei „unfehlbar" von Gerstenberg, ist daher zurückzuweisen. Stil und Gedankenfolge sind überdies so ungerstenbergisch wie nur möglich.

[26] S. Kobbe S. 210. — Z. Folg. ist z. vgl. G.s Brief an Christian III. vom 18. April 1786, Concept HSt.

[27] S. Kobbe S. 215. — Nach d. im Text folgenden Angaben sind Redlichs Ausführungen zu berichtigen.

[28] S. Briefe von Eickstedt, 25. Okt. u. 29. Novemb. 1767, hsM.

[28a] S. Aage Friis, Bernstorffske Papirer I (1904), 554 f.

[29] hsM. 1771 von Gähler.

[30] Schriften II, 310.

[31] H. P. Sturz, Erinnerungen aus dem Leben des Grafen J. H. E. von Bernstorff, Leipzig 1777; wiederaufgen. in St.s Schriften II, 113 ff. (mir steht nur d. Carlsruher Nachdruck von 1784 zur Verf.). — Ders. Schriften I, 236 ff. (ders. Ausgabe). Koch, Sturz S. 58 ff. Muncker, Klopstock, 2. Aufl. 271 f., 361 ff. Herbst, Mathias Claudius, 4. Aufl. Gotha 1878, S. 55 ff. — R. Loewenfeld, Eine deutsche Tafelrunde in Kopenhagen, Nord und Süd 83, p. 165 ff. — Petersen V, 1, S. 16 ff. Weinhold, Zeitschrift d. Ges. f. Gesch. d. Herzogtümer Schleswig, Holstein usw. I, Kiel 1870, S. 131. — Rahbek og Nyerup, Udsigt over den danske Digtekunst under Kong Frederik den Femte, Kopenhagen 1819. — F. W. Horn, Gesch. d. Literatur d. skandinavischen Nordens, Leipzig 1880 ist ganz unzureichend für den uns interessierenden Abschnitt. — Die schon erwähnte (auch von Goedeke IV³, 161 angeführte) Rede Rahbeks (Kieler Blätter für 1819, 2), die auch in Rahbeks Hesperus I, 1820 (wo, wie wir noch sehen werden, G. mehrfach erwähnt wird) in dänischer Sprache erschien, benutzt Briefe G.s, ist indessen im einzelnen ungenau und im ganzen oberflächlich. — M. A. Fr. Büschings Nachrichten von d. Zustande d. schön. Wissenschaften u. Künste in den Königl. Dänischen Reichen und Ländern Band I—III, Kopenh. u. Leipzig 1754—57 kommt für unseren Zweck nicht in Frage, würde aber bei einer genauen Darstellung der deutschen Literatur in Dänemark nicht zu übersehen sein.

[32] S. auch G.s Briefe an Rahbek, hsKB.

[32a] Knebels literar. Nachlaß, her. von Varnhagen u. Mundt, II (Leipzig 1840), S. 85.

[33] G.s Brief an B. vom 15. April 1782, hs Bibl. Braunschweig.

[34] Das 71. Stück der Hamb. Neuen Zeitung 1768 berichtet von St.s Ernennung z. wirkl. Justizrat.

[35] Briefe v. J. H. Voß, her. v. Abr. Voß, Halberstadt 1829, I, 146.

[36] Briefe von G. an Cl. fehlen. „Jugendbriefe des Wandsbecker Boten an G." veröffentlichte Redlich in dem Hamburger Programm „Zum 8. August 1881".

[37] Die wenigen erhaltenen Briefe v. Kl. an G. bei Muncker, Lessings persönl. u. literar. Verh. z. Kl. (Frankfurt a. M. 1880), S. 218 ff.

[38] Fr. Brun, Wahrheit aus Morgenträumen u. Idas ästhetische Entwicklung, Aarau 1824, S. 64.

[39] Funk, Schriften II, 314.

[40] ZfdPh. XXIII, 62; Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 7 (1891) S. 1 ff.

[41] Die „Ariadne" ist noch, vielfach verändert, häufig komponiert, u. von Georg Benda z. ersten deutschen Melodrama verarbeitet worden.

[42] S. Cramers Ankündigung v. 8. Januar 1761 (193. Stück d. Aufsehers). G.s Rezension B sch W X, 1, 103.

[43] Zitiert nach d. deutschen Übers. v. Schmalz u. Ebeling, Flensburg 1769/71.

[44] De statu rei literariae in Dania sub Rege Christiano V et sub Rege Friderico IV. 1778. Um die deutsche Literatur hat er sich durch Übersetzungen englischer Dramen ein Verdienst erworben. J. Giehl, Schlegels Tätigkeit als Übersetzer (Heidelberger Diss. 1911) verspricht eine Gesamtdarstellung.

[45] Fischer 354. Auch das 49. Stück desselben Jahrgangs nimmt von ihr Notiz.

[46] Vgl. f. d. Folg. auch Klopstock im Nord. Auff. 14. Nov. 1759 (115. St.).

[47] Die ersten Preisträger waren Tullin für den poetischen, Ove Guldberg für d. prosaischen Beitrag; s. G.s Anzeig. B sch W X, 1, 100.

[47a] BschW VI, 87; X, 118. Fischer 396, 1.

[47b] Sein Lob trug ihm von Klotz den Anwurf ein, er wolle sich selbst anbieten. (Deutsche Bibliothek I, 4, 104 f.) Schmutz riecht sich selber nur.

[48] Einige Daten über ihn auch bei Lappenberg, Briefe von und an Klopstock S. 485. Eine Ode auf ihn von J. A. Cramer in C. F. Cramers „Menschliches Leben" IV, 124; ferner Stolberg II, 116.

[48a] Allerdings nennt Rahbek (Kieler Blätter 1819, II, S. 238) Sneedorf u. Th. Rothe; beteiligt waren sie sicher; wir schließen uns aber G.s Anschauung an.

[49] Wahrheit aus Morgenträumen, S. 107.

[50] Sämtl. Schriften, Kopenhagen 1780.

[51] Eine dänische Spezialliteratur über diese Dinge ist leider nicht vorhanden.

[52] Eine andere, mangelhafte, ließ C. F. Cramer 1772 bei Bode in Hamburg erscheinen.

[52a] S. auch Goedeke IV³, 173. — Auch Klotz rühmt (Neue Häll. Gel. Z. I [1766], S. 485) einen Dichter Hammer.

[53] F. L. Stolberg an Voß (Kopenh. 11. Dez. 1773), Hellinghaus, Briefe Stolbergs u. d. Seinigen an Voß, Münster 1891.

[54] Br. 6. Sept. 1768 von Frau Henrici an Sophie G. Sie freut sich, daß Familie G. nach Altona zieht.

[55] Hellinghaus S. 34.

[56] hs. 9. August 1774, hs.HF.

[57] Hellinghaus S. 30; s. auch S. 355.

[58] Z. ersten 1770 d. Gedichte „Der Frühlingsabend" (Redlichs Ausgabe DLD 49/50 S. 8; Almanach d. deutschen Musen 1770, S. 167; Verm. Schriften, Altona 1815, II, 177); „Phyllis am Clavier" (DLD 49/50 S. 44; Alm. d. d. M. 1770, S. 190; V. S. II, 122). DLD. 49/50, S. 65 ist meiner Auffassung nach nicht von G. Zum zweiten 1771 (dieses Jahr wieder als Endpunkt der Produktion erwiesen!) „Bachus und Venus" (DLD. 52/3 N. F. 2/3, S. 40; V. S II, 218; C. Ph. Bach, Musikalisches Vielerlei, Hamburg 1770).

[59] 28. Dez. 1768 u. 4. März 1769, hſAH.

[60] S. Schmidt, Zusätze zur Theorie d. Poesie II, 171.

[61] An Knebel 8. I. 1771 (Knebels Literar. Bw. II, 88).

## IV.

[1] Br. 17. Januar 1775, Kopenhagen, hſ. Privatbesitz.

[2] Schreiben d. Bürgermeisters u. d. Raths an Christian VII. vom 6. Juli 1775. D. folgend. ebenfalls nach Akten, (Briefen u. Erlassen A. P. Bernstorffs, des Königs, d. Rentkammer) KSt. u. nach einem Briefe G.s an Boie vom 27. VII. 83, hſ. Konzept M.

[3] hſ.UK.

[4] An G., Schleswig, 21. Jan. 1776, Nord u. Süd 71, S. 230.

[5] An Basedow, Lübeck, 15. April 82, hſ. Braunschweig.

[6] S. darüber d. Brief Ernestine Boiens an Sophie G. HF.

[7] Hoffmann, Gesch. d. freien u. Hansestadt L., Lübeck 1889, II, 113 ff.

[8] S. Anm. 2.

[9] Dieser Biester verdiente einmal eine zusammenfassende Darstellung, namentlich im Hinblick auf die verheerende Wirkung Nicolais u. d. Seinen.

[10] Cramer an G. 22. u. 28. Febr. 1776, hſHF.

[11] Cr.s Teilnahme für B. bei Krähe, C. F. Cramer bis zu seiner Amtsenthebung (Palaestra 44), Berlin 1907, S. 157.

[12] Strodtmann I, 251.

[13] Ebd. II, 32 f.

[14] Z. B. im Briefwechsel mit F. H. Jacobi (Auserl. Briefw., her. v. Roth, Leipzig 1825, I, 459 f.; II, 8 f. u. Zoeppritz, Aus F. H. Jacobis Nachlaß, Leipzig 1869, I, 114.

[15] Briefe M.

[16] Wie J. Hackenberg, G. Ph. Schmidt von Lübeck, Diss. Münster 1911 S. 18 schreibt. Eine ganz unzureichende Arbeit.

[17] Schmidt an G., 23. Nov. 1780, hſ. Lessing, Berlin.

[18] Gr. an G., 17. Dez. 1782, hſM.

[19] Herbst, 4. Aufl. S. 201. — Jacobi an Heinse (Zoeppritz I, 32): „Von Aschberg gieng es wie im Fluge nach Lübeck, wo uns Gerstenberg und die Ostsee zwey sehr schöne Tage machten!"

[20] Rieger I, 367. Weinhold, Boie S. 97.

[21] Overbeck an Sprickmann, 11. Novemb. 1777 (hſ. im Bes. d. Herrn B. Sprickmann in Warendorf) Herbst, Voß I, (1872), 199 u. 306, u. Claudius, 4. Aufl., S. 196. Auch Spr. war von G. entzückt, als er ihn in L. kennen

lernte; vgl. J. Venhofen, A. M. Sprickmann als Mensch und Dichter, Münster 1910.

[22] Jetzt „Sämtl. Schriften", her. v. Gervinus, 1843. IV, 204 ff.

[22a] Heinse, Sämtl. Schriften (ed. Laube) VIII, 20, 62.

[23] Muncker, Klopstock, S. 474.

[24] Klopst. an Schönborn 1. (8.) August 1776 bei Lappenberg, S. 276.

[25] G. an Klopst., 8. May 1776, ebd. S. 272 ff.

[25a] Stolbergs Freude über d. nahenden Besuch in einem Brief an seine Schwester Katharina (Jansen I, 1877, S. 79): „Ich freue mich kindisch auf übermorgen, da kommen Klopstock, die von Winthem und Büsch, ich wünsche mehr als ich es hoffe, auch Gerstenberg . . . ."

[26] S. Anm. 25.

[27] hs. (Original u. Entwurf, der einige Sätze und Dehnungs-h nicht enthält) Lübeck, 9. Mai 1779, HF. Ein (nicht ganz genaues) Zitat daraus bei Robert Hering, Jahrb. d. freien deutschen Hochstifts 1909, S. 377 f. Ein Teil d. Briefes auch BV., offenbar eine Abschrift G.s, für einen anderen (vermutl. Boie) bestimmt; Carl Cramers ablehnendes Urteil an G., 13. Nov. 1783, hsHF.

[28] Das Folgende nach dem einzigen erhaltenen Brief G.s an seine Frau, aus meinem Besitz HF. datiert [Hamburg], Montag, den 15. [Monatsangabe fehlt] 1777.

[29] Den Sohn des Arztes August Unzer.

[30] Den Bruder d. berühmten Arztes Ph. G. Hensler (1733—1803).

[31] HF. — Ein Br. G.s an A. (Konzept) vom 27. Februar 79 M.

[32] S. Anm. 28.

[33] D. Dissertation von Deicke, J. J. Dusch, Straßburg 1910, ist ganz unzureichend.

[34] Einen Br. H.s an G. in Sachen seines Schwiegervaters Schade vom 3. Februar 1761 (hsM.) veröffentl. A. v. Weilen 1888 in einem Privatdruck u. d. Titel „Aus dem Gelehrtenleben d. 18. Jahrhunderts".

[35] Br. v. Henrici an G. 23. April 1779, hsM.

[36] Zoeppritz I, 31.

[37] Stiehl, Musikgesch. Lübecks, Lübeck 1891, S. 28 ff.

[38] 28. Sept. 1784, hsUK.

[39] Grimm II, 605 (auch von Lessing gebrauchter Ausdruck für „streng prüfen").

[40] Zoeppritz I, 33.

[41] Br. v. Meta Noodt (25. Jan. 1780), hsM.

[42] Strodtmann I, 386 f.

[43] Von G. entw. Programme u. Statuten hsM.

[44] D. folg. Darst. ber. auf einem umfangr. hs.-Material. Briefe G.s (teilw. dänisch) an d. Minister Rosencrone u. Schimmelmann, an den König (KSt., HSt., M.), an Trant und Grönland (M.), Akten d. Finanzkollegiums u. Br. Rosencronens an G. (KSt.), Briefe Bernstorffs an G. (HF.), ferner d. Brief Fr. L. u. Chr. Stolbergs an G. (ebd.) u. d. Brieffolge von Boie an G. (BV.). Alles sonstige an d. betr. Stellen.

[45] S. J. F. B. u. P. Ch. de Coninck Hennings, Beiträge z. Gesch. d. Fam. Hennings etc. Lübeck 1905, 2. Aufl. S. 31.

[46] Wieland an Jacobi; J.s auserl. Br. I, 221.

[47] S. Stolbergs Ode, Ges. Werke I, 260; Hennes S. 121.

[48] Dansk biografik Lexikon XVII, 478 f. Baden, Universitets Journal (1798) VI, 189 f. — Joachim Larsen, Bidrag til den danske Folkeskolls Historie S. 65 ff., F. Brun, Wahrheit aus Morgenträumen, S. 84 f. Seine Briefe an G. in M. Verschiedentlich auch bei Petersen genannt.

[49] G. an Münter 1. Juni 1884, hs. in meinem Besitz.

[50] G. an Cramer, 19. Aug. 83, hs. UK.

[51] Strodtmann I, 168.

[52] Boie S. 175. — Auch S. 110 ist W. zu berichtigen. 1785 war G. schon in Eutin, Boie konnte ihn also zu dieser Zeit nicht in Lübeck besuchen.

[53] Boie an J. B. Köhler, Zs. f. Gesch. Schlesw.-Holsteins XXVIII, 311.

[54] Boie an G., 15. Januar 1769, hsHF.

[55] Lappenberg S. 255. — Das Folg. nach B.s Brief an G. vom 2. März 1769 (BB.) Bewundernde Äußerungen über G. auch in Boiens Brief an d. Kabinettsprediger Jessen vom 5. Dez. 1768, Euphorion VIII, 661 f.

[56] Briefe Ernestinens an Sophie G. im HF.

[57] Unerklärlich ist mir folg. Äußerung Goethes gegen Merck vom 16. Sept. 1776 (Wagner, Briefe an Merck, Darmstadt 1835, S. 98): „Wenn Du von einer Canaille hörst, die sich Gerstenberg nennt, und sagt sie sei hier gewesen, kenne mich u. s. w., so sage öffentlich, er sei ein Spitzbube, denn wir haben ihn nicht mit Augen gesehen, wissen auch nichts von ihm.“ Es wird sich da jedenfalls nicht um unseren G. handeln, der in Lübeck ganz gewiß nicht daran gedacht hat, Weimar aufzusuchen. Goethe wußte ja übrigens sehr viel von G. War er doch auf Schoenborns Drängen hin mit ihm in Korrespondenz getreten, die freilich gleich wieder abbrach. Das Konzept einer Antwort G.s, die indessen wohl niemals abgeschickt wurde, am bequemsten bei Hering, S. 384. Wir werden am Schluß dieser Biographie noch einmal G.s Verhältnis zu Goethe berühren.

[58] Strodtmann II, 289.

[59] Petersen 5a, 51; 5b, 506.

[60] von Boie, 16. Febr. 84 (hsBB.), von Kirstein, 21. Febr. 84 (hsM.).

[61] D. Folg. nach Briefen von Voß im Privatbes., von Boie 11. April 84 (hsBB.) u. von A. G. Carstens, 25. Mai 84 (hsM.)

[62] S. auch Voß an Stolberg, Hellinghaus S. 114.

[63] G. an Schimmelmann, 31. Mai 1784 (hsKSt.).

[64] An Bürger 20. Febr. 1775, Strodtmann I, 222. Eine ähnliche Prophezeiung Vossens in einem Brief an Sprickmann, s. Herbst, Voß II 2 (1876), S. 230.

[65] 5. Juni 76, hsHF.

[66] 16. Okt. 75, Nord u. Süd 71, S. 227.

[67] 14. Febr. 78, hsHF.

[68] Nord u. Süd 71, S. 227.

[69] An Boie, 1. Juni 1784 (hsBB.).

[70] 4. Juli 1784, hſM. (Voß' Nachlaß).

[71] Briefe von J. H. Voß (Halberſtadt 1832) III, 1, 36.

[72] Hoffmann an Voß, 5. Juli 1785; ſ auch G. an Hoffmann am 28. Juli, hſM; und den bei Kürſchner fakſimilierten Brief.

[73] G. an Boie, 11. Okt. 1784, Mitteil. aus d. Literaturarchiv in Berlin III, 261. v. Bippen, Eutiner Skizzen (Weimar 1859).

[74] Hellinghaus S. 125.

[75] S. Anm. 71.

[76] In Betr. kommen hauptſ. die vom 12. u. 19. Juni 85, hſUK.

[77] An G., 12. Juli 85, hſHF.

[77a] Stolb. an Voß, Hellinghaus, S. 132.

[78] An G., 16. Auguſt 85, hſHF.

[79] An Cramer, 13. Sept. 85 hſUK.

[80] An G. 22. Sept. 85, hſHF. Z. Folg. s. Anm. 79 u. G. an Cr., 22. Sept. u. 15. Dez. 85, hſUK.

[81] Geſuch a. d. König, 18. April 86, hſHSt.

[82] Stolb. an Voß, Hellinghaus 156 f.

[83] Briefe Fr. Leopolds an G. im HF. aus d. Jahren 1777—1816. Einige gedr. im Morgenblatt 1835. Briefe G.s an Stolb. gelang es mir nicht, trotz zahlr. Bemühungen, auffindig z. machen.

[84] An Chriſtian, Janſſen S. 143.

[85] An Voß, Hellinghaus S. 134.

[86] An Voß, Hellinghaus S. 124.

[87] Hellinghaus S. 186.

[88] Gleim an Voß, 13. Dez. 89; 11. Juni 90; 12. Aug. 90, hſM. (Voß' Nachl.); ſ. auch Voß an Miller, Krähe S. 206.

[88a] Herbſt, Voß II, 1 (1874) S. 20 ſpricht auch von Zwiſchenträgerein und Angeberein über metriſche Streitpunkte bei Klopſtock; ſ. auch ebd. S. 47.

[89] Briefe von Voß an G. a. d. Jahren 1776—1814, hſHF. u. Privatbeſitz; Briefe von G. an V. a. d. Jahren 1794—1814, hſ. Gymnaſialbibl. Eutin; ſ. auch Herbſt, Voß I (1872), 195.

[90] Hellinghaus S. 412.

[91] z. B. G. an Overbeck, 13. Juni 1800, hſ. Stadtbibl. Lübeck.

[92] 28 Briefe, hſ. aus den Jahren 1774—82, HF.

[93] S. Louiſe St. (Gattin Chriſtians) an G., Morgenblatt 1835, S. 627 f.

[94] Boies Briefe an G., hſBB.

[95] D. unter den Cramerianern in Kiel befindliche Brief G.s vom 15. Febr. 1788 iſt, wie ich vermute und wie der Inhalt der Boieſchen Briefe beſtätigt, an Boie, nicht an Cr. gerichtet.

[96] 23 Briefe G.s an Cramer aus d. Jahren 1783—1790 hſUK.; 52 Briefe Cramers an G. aus d. Jahren 1770—1789 hſHF.; außerdem die mehrfach genannte Arbeit von Krähe, der aber d. Briefe von Cr. noch nicht ben. konnte.

[97] Hennes, Aus F. L. v. Stolbergs Jugendjahren, Frankfurt 1876, S. 37.

[98] Leider ſind gerade für dieſe Dinge die Antworten Cr.s nicht erhalten und ſeine Anſichten daher nur aus G.s Briefen zu entnehmen.

[99] Wenn man nicht eine Geldanweiſung dafür nehmen will, die ſich von Cr. an G. in BB. befindet.

## V.

a) Langes freundschaftlicher Briefwechsel II (1770).

[1] Jubiläumsausgabe 24, 159 ff.

[2] S. XCI.

[3] Z. B. Unger, Hamann I, 573.

[4] S. Anm. 1.

[4a] Ein etwas anders geartetes Bild damaliger Hypochondrie entwirft Riedel in der Lebensskizze Meinhards S. 14 ff.

[5] S. G.s eigenes Bekenntnis bei O. Fischer S. 309, 35.

[6] Gildemeister, J. G. Hamanns Leben und Schriften V (Gotha 1768) S. 10.

[7] Dessoir, Gesch. d. neueren deutschen Psychologie, 2. Aufl., Berlin 1902, S. 301 ff. Vgl. auch die zahlreichen Aufsätze des Nord. Aufsehers, welche die Selbsterkenntnis behandeln (I, 20; I, 42; II, 101; III, 148; III, 163).

[8] M. Rieger, Klinger in d. Sturm- u. Drangperiode, Darmstadt 1880, S. 129 ff. Übrigens widerspricht sich R. im Laufe seiner Darstellung mehrfach.

[9] Zum Shakespeares Tag; der junge Goethe II, 42 ff. (nach d. ersten Ausgabe; Morris, Neuausgabe ist mir leider nicht zur Hand).

[10] S. auch Mauvillon II, 4 f.

[11] S. Anm. 1. — D. von Goethe erwähnte „Allegro" Miltons hat G. teilweise übersetzt (hs. München).

[12] Mauvillon 267 f. schildert die Folgen von Gellerts Morallehre wie folgt: „Jeder Geck, jedes alberne Mädgen spricht von einem edlen und guten Herzen, und von sanften Empfindungen. Eine mitleidige Träne weinen zu können, wird als der höchste Gipfel menschlicher Tugend angesehen. Mit Mitleiden muß jemand, der nur ein wenig Federkraft in der Seele besitzt, die wimmernden, die ganze Welt liebenden, und an der ganzen Welt Antheil nehmenden Geschöpfe betrachten, wovon Deutschland itzt überall wimmelt. Alle Jünglinge sind die zärtlichsten, die theuersten Freunde; sie weinen einer in des andern Armen; sie küssen sich tausendmal . . . . ." Namentlich zu dem Schlußsatz gibt Gerstenberg die treffendste Illustration: „Wo es aber darauf ankommt, seinem Freunde (deren jeder, o wie lächerlich! wenigstens anderthalb hundert hat) mit Rath und That, mit Gut und Blut zu dienen; da sind tausend Hindernisse im Wege."

[13] Fischer S. 259. Übrigens ist Fischers gelegentliche Bemerkung, daß G. ein Staatsmann gewesen wäre (S. LII) unhaltbar, wenn dabei an praktische Betätigung gedacht wird. In theoretischer Hinsicht trifft es, wie wir sehen werden, eher zu.

## VI.

[1] D. Folgende nach den Briefen G.s an Cramer u. dessen Antworten, hsUK. u. HF. Ein Brief des Grafen Reventlow an G. vom 24. April 1787 hsM.; von G. an Balthasar Münter, Altona, 26. Oktob. 1787, hsKB.; G. an das Finanzkollegium in Kop. 15. Januar 1790, hsKSt.

[2] Verschiedentlich bei Petersen genannt.

[3] G. F. Schumacher, Genrebilder aus d. Leben eines 70jährigen Schulmannes, Schleswig 1841.

[4] G. an Moldenhauer, hs. Konzept s. a., s. l. (M.).

[5] Grönland an G. 3. April 1813, hsKB.

[6] Briefe von Carstens, Hensler u. a. in M. — G.s Briefe an Schimmelmann, 18. Febr. 1791 u. 8. März 1791, hsKSt. u. an Moldenhauer (hs. Konzept 1792 in M.).

[7] D. Tabak spielte ja auch im Göttinger Kreise eine große Rolle; s. Abr. Voß, Briefe von J. H. Voß I, 114. Voß bittet sich noch 1814 einen Pfeifenkopf von G. aus (s. G. an Voß, 13. Dez. 1814, hs. Eutin).

[8] G. an Villers, hs. 12. Febr. 1802, HSt.

[9] Zoeppritz I, 199.

[10] G. Merkel, Skizzen aus meinem Erinnerungsbuch, Neue Ausgabe, Riga u. Dorpat 1824, 258 f.

[11] Kopenhagen und Leipzig 1772.

[12] ADB. V, 670. — Briefe von E. an G. hsM.

[13] Tremsbüttel, 4. Januar 1793, hsHF. Gedr. unter falschem Datum u. mit vielen Fehlern, Morgenblatt 1835, 627 f.

[14] hs. 5. Februar 1793, M.

[15] Jonas IV, 462.

[16] Brief v. Hensler, 28. März 1793, hsM.

[17] Ausführl. Literaturverz. geben J. F. B. u. P. Chr. de Coninck Hennings in ihren als Ms. gedr. „Beiträgen z. Gesch. d. Familie Hennings usw.", 2. Aufl., Lübeck 1905, S. 87. Nachzutragen wäre da z. B. v. Bippen, Eut. Skizzen, S. 228 ff. Ich beschränke mich auf das Nötigste. H.s hs.-Nachlaß auf d. Hamb. Stadtbibliothek ist nicht allgemein zugängl. Doch wurde mir gestattet, die Briefe G.s an H. zu benutzen. Einige Briefe H.s an G. hsM. u. Hamburg.

[18] Genius d. Zeit XXI (1800) S. 771.

[19] Hamb. Neue Zeitung 1793, 24. November.

[20] An v. Gerstenbergk, gen. Müller, hs. im Bes. d. Herrn R. Brockhaus in Leipzig.

[21] Hier sei folgendes bemerkt. Bei Goedeke findet sich d. Hinweis, G. habe auch Beiträge zu der Zeitschrift „Junius" geliefert. Eine solche hat jedoch niemals existiert. Dagegen trägt d. 6. Stück d. „Genius d. Zeit" Band V d. Bezeichnung Junius 1795, woraus sich der Irrtum wohl erklärt.

[22] Kopenhagen 1820, S. 289.

[23] Eutin, 1. Juni 1795, hsHF.

[24] An Hennings, 30. Okt. 1801.

[25] v. Bippen, Ch. v. V. u. seine deutschen Bestrebungen, Preußische Jahrbücher 27 (1871), 288 ff. O. Ulrich, Ch. de V., Leipzig 1899. Grundlegend: L. Wittmer, Ch. de V., Genf 1908. Briefe von G. an V. aus d. Jahren 1802 bis 1806, hsHSt. Einer davon gedr. bei M. Isler, Br. aus dem Nachlaß Ch. de V.s, Hamburg 1874. Auszüge auch bei Wittmer. Eine von G.s Hand geschr. „Geheime Beratschlagung mit Herrn v. Villers" im Bes. d. Herrn Hofrat Bischoff in Graz, sehr verändert bei Isler.

[26] v. Bippen, Eutiner Skizzen, S. 245 f.

[27] Zoeppritz I, 223.

[28] v. Bippen, Eut. Skizzen, S. 287.

[29] hs. 16. April 1806, M.

[30] Denkbrief hs. Konzept, 20. Aug. 1808, M. Die betr. Akademieakten sind nicht erhalten. Übrigens möchte ich glauben, daß der bei Zoeppritz I, 350 abgedr. Brief eines Unbekannten Gerstenberg z. Verf. hat.

[31] Literar. Zustände und Zeitgenossen, Leipzig 1838, II, 55.

[32] hsM.

[33] J. G. Büsch, Z. Andenken meiner Freunde Dorner u. Sieveking, Hamburg 1799. Über die Geselligkeit im Hause Büschs und Sievekings vgl. v. Halems Selbstbiographie, ed. Stackerjahn (Oldenburg 1840), S. 86, und neuerdings H. Sieveking, G. H. Sieveking. Lebensbild eines hamburgischen Kaufmanns, Berlin 1913, S. 417 ff. In dieser Publikation wird Gerstenberg nirgends erwähnt.

[34] An Hennings, 30. X. 1801.

[34a] D. Ehe wurde am 17. April 1796 geschlossen (Mitteilung d. Königl. dän. Kriegsministeriums). Todesanzeige im „Altonaer Merkur" 1852 Nr. 62 (gest. 10. März 1852); s. auch Bobé V, 283. Nach A. von Krogh (Zeitschrift d. Ges. f. Schlesw.-Holst. Gesch., 40. Band 1910, S. 189) war Sophie St. geb. am 16. Juni 1761 als Tochter d. Kastelletchefs Anton Heinr. St. zu Altona und seiner Frau Sarah geb. Hodgson. Aus dem Namen der Mutter erklärt sich, weshalb G.s zweite Frau wiederholt als Engländerin bezeichnet wird.

[35] G. an R., 2. April 1822, hsM.

[36] hsKB.; s. Petersen Va, 51, Vb, 506.

[37] Leipzig und Altona 1796; d. 1. Teil erschien 1783.

[38] Briefe an Schimmelmann, hsHF. und KSt.

[39] hs. Briefkonzept M.

[40] Morgenblatt vom 21. April 1809; s. auch Reichs-Anzeiger 1800, II, S. 2308 f.

[41] S. Anm. 38. — An Voß, 24. Dez. 1815, hs. Gymnasialbibl. Eutin.

[42] hs. 15. Dez. 1812, Staatsarchiv Hamburg.

[42a] Goedeke IV, 240. Briefe von S. an G. in Privatbesitz. S. hatte sich als Kritiker und Metriker einen Namen gemacht (Fordœsninger over Shakspear og hans Macbeth, Kopenhagen 1804) u. auch ein Trauerspiel geschrieben (Nils Ebbesen of Noerriis, 1798). Sehr anerkennend spricht sich über ihn Halem in einem Brief an Boie aus (Selbstbiographie, ed. Stackerjahn, Briefe S. 26).

[42b] Brühl, Gesch. d. kathol. Literatur, Leipzig 1854, S. 796. Rosenthal, Convertitenbilder aus dem 19. Jahrhundert I, $1^2$ (Schaffhausen 1871), S. 91 ff.

[43] hs., 7. April 1813.

[44] hs., 13. Dezember 1814, Gymnasialbibl. Eutin.

[45] ADB. 39, 623 ff.

[46] hs. Jena, 27. Febr. 1801, M.

[47] Nach den Dekanatsakten d. philosophischen Fakultät in Kiel. D. Diplom ist nicht mehr vorhanden.

[48] Dresdner Abendzeitung 1819, 4. August, Nr. 185.

[49] Petersen Va, 358 ff. — Briefe G.s an R. aus den Jahren 1818—1820 KB.

[50] Zürich 1795. — Theater d. Deutschen 95 I.

[51] Kieler Blätter 1819, 2.

[52] hſM. — G. lehnte übrigens ab (hſ. ebd.).

[53] Ausführliche Nekrologe Schlesw.-Holst. Provincialblätter 1823 u. 1824

---

# Abkürzungen.

AH = Gleimarchiv in Halberstadt; BB = Staatsbibliothek in Berlin; HF = Freies deutsches Hochstift in Frankfurt a. M.; HSt = Stadtbibliothek in Hamburg; KB = Bibliothek in Kopenhagen; KSt = Staatsarchiv in Kopenhagen; M = Staatsbibliothek in München; UK = Universitätsbibliothek in Kiel.



# Heinrich Wilhelm von Gerstenberg

## und der Sturm und Drang

Von

Albert Malte Wagner

Zweiter Band

## Gerstenberg als Typus der Übergangszeit

Heidelberg 1924
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 1866.

Elisabeth Kühn

in herzlicher Freundschaft

zugeeignet.

# Vorwort.

Vor vier Jahren gab ich den ersten Band dieses Werkes heraus, weil ich nicht wissen konnte, wann oder gar ob es möglich sein würde, den zweiten zu veröffentlichen, dessen Manuskript sich in Warschau befand. Kurze Zeit darauf änderten sich die Verhältnisse in Polen. Im Dezember 1920 erhielt ich durch Vermittlung der deutschen Gesandtschaft einen großen Teil meiner Papiere zurück und im Frühjahr des folgenden Jahres konnte ich mir auf einer Studienreise den Rest selbst holen.

Es erwies sich aber als unmöglich, das Manuskript so in die Welt hinausgehen zu lassen, wie es vor beinahe zehn Jahren niedergeschrieben worden war. Auch der erste Band hätte sich eine Umarbeitung gefallen lassen müssen, wenn er nicht — zum Segen für den Verfasser! — bereits gedruckt gewesen wäre. Die Umarbeitung des zweiten war eine schwierige, ja in gewissem Sinne unmögliche Aufgabe. Was man in der Zeit wissenschaftlicher Anfänge in glücklicher Sorglosigkeit höchst einfach sah, das Problem „Gerstenberg", komplizierte sich, je tiefer man in die Zeit eindrang, die das Problem geschaffen hat. Dazu kam, daß mich äußere und noch mehr innere Gründe monatelang dem Gegenstand entfremdeten. Der größte Teil des Manuskripts war zu Beginn des Jahres 1923 gedruckt, als ich ein Jahr lang und mehr die Arbeit an einem Buche unterbrechen mußte, zudem ich aus innerem Zwang, nicht aus Zunft-Betriebsamkeit gekommen war. Schließlich verhinderten ein längerer Aufenthalt in Italien und meine Übersiedlung von Hamburg nach Nürnberg die endgültige Ausgabe.

Wenn sie jetzt erfolgt, so geschieht es im vollen Bewußtsein ihrer Mängel. Ein Dezennium eigenen Erlebens läßt sich nicht auslöschen und der Gedanke, ein neues Buch zu schreiben, was wahrscheinlich sehr viel einfacher gewesen wäre, kam mir zu spät,

um noch ausgeführt zu werden. Ich bin mir außerdem bewußt, daß dieses Buch gerade nach seiner prinzipiellen Seite hin zehn Jahre zu spät erscheint. Was 1910 neu war, so die Stellung des Problems als solchem, ist es heute nicht mehr. Was bei dem damaligen Stande der Literaturwissenschaft geistige Unabhängigkeit, vielleicht sogar einen gewissen Mut bedingte, ist heute eine Banalität geworden. Damit möchte ich mein Eintreten für eine vertiefte Betrachtung der Literatur durchaus nicht negieren oder gar verwerfen. Gerade dieses Buch lehrt ja fast auf jeder Seite, daß es auch Herolde geben muß. Das möchte ich namentlich einigen aufmerksamen Rezensenten des ersten Bandes entgegenhalten. Sie haben die erstaunliche Entdeckung gemacht, daß zwischen meinen theoretischen Ausführungen und der Biographie Gerstenbergs eine erhebliche Kluft besteht. Es wäre vielleicht nicht unangemessen gewesen, wenn sie gleichzeitig erwähnt hätten, daß ich im Vorwort zu dieser Biographie auf das Bestehen dieser Kluft sehr nachdrücklich hingewiesen habe. Aber ich wäre ihnen gar nicht böse gewesen, wenn sie nur die richtige Konsequenz aus ihrer vermeintlichen Entdeckung gezogen hätten. Anstatt jedoch den Wert der Theorie gegenüber der Praxis zu betonen, haben sie das Umgekehrte getan. Demgegenüber bedarf es des Eingeständnisses, daß mir alles, was ich gegen den amusischen Positivismus gesagt habe wie gegen die nicht weniger amusische Fassadenwissenschaft, die jenen nicht widerlegt, sondern rechtfertigt, unendlich wichtiger erscheint, als die Einzelarbeiten, durch die ich die Erkenntnis von Personen und Epochen der Literaturgeschichte zu fördern bemüht war. Werte werden nicht geschaffen durch intellektuelle Erkenntnisse, sondern durch die Unbedingtheit, die sie trotz einer stumpfen Umwelt durchzusetzen bestrebt ist. Seelische Hingabe und nicht Hirnkraft ist Bestätigung der Persönlichkeit (die hoffentlich auch in der W i s s e n s c h a f t des neuen Deutschland die Führung übernehmen wird.) Im übrigen kann ich nicht finden, daß die schneidigen und erbitterten (nicht verbitterten) Streiche, die Josef Nadler in den letzten Jahren an verschiedenen Stellen gegen die Mächte geführt hat, die eine produktive Entwicklung der Literaturwissenschaft noch immer zu hindern suchen, eine Widerlegung der Anschauungen bedeuten, die ich seit Beginn meiner wissenschaftlichen und kritischen Tätigkeit geäußert habe. — Der naheliegenden Versuchung, mich hierüber ausführlicher zu ver-

breiten, brauche ich umso weniger zu erliegen, als der Vortrag, den ich unter dem Titel „Der Expressionismus und die Entwicklung der Literaturwissenschaft im letzten halben Jahrhundert“ auf dem Neapeler Philosophenkongreß im Mai dieses Jahres gehalten habe, darüber alles Wünschenswerte und auch manches bringen soll, das vielleicht nicht gewünscht wird. Nur eines möchte ich noch einmal betonen: es war nötig, sich für eine synthetische Literaturgeschichte mit Energie und Leidenschaft einzusetzen. Wenn dabei Übertreibungen unterliefen, so liegt das im Wesen jeder reformatorischen Position. Heute ist das damalige Ziel des Kampfes erreicht. Darum wäre weiterer Kampf in derselben Richtung Don Quichotterie. Heute haben wir uns vor anderen Gefahren zu schützen. Gundolf ist gut, aber die Leute, die mit ihren Gundelfingerchen an den Dichtern herumrupfen, um ihre eigenen Seelenschmerzen aufzusagen, sind gar nicht gut, sondern nur geeignet, dem selbstsicheren Positivismus den Rücken zu steifen, der, mit einer Methode bewaffnet, jedes innere Ringen um die Probleme der Geistesgeschichte niederknüttelt und damit jede Wissenschaft unmöglich macht, die diesen Namen verdient.

Zur Biographie Gerstenbergs habe ich in der Zwischenzeit manches neue Material gefunden. Soweit es nicht bereits im „Archiv“ gedruckt ist, soll es gelegentlich veröffentlicht werden. Im vierten Bande der von Dammann und Schmidt herausgegebenen Zeitschrift „Nordelbingen“ wird der Briefwechsel zwischen Gerstenberg und Gleim publiziert werden.

Das Verzeichnis meiner freundlichen Helfer hat sich leider unter den in Warschau zurückgelassenen Papieren nicht gefunden. So muß ich mich auch dieses Mal mit einem allgemeinen, aber darum nicht weniger herzlichen Dank begnügen. Besonders verpflichtet und noch mehr als bei Abfassung des ersten Bandes bin ich aber wieder der Hamburger Stadtbibliothek. Ohne ihre weitgehende Nachsicht wäre mir die Vollendung des zweiten überhaupt nicht möglich gewesen. Wenn ich die Herren Ernst Beutler, Friedrich Labes und Fräulein Erna Dumont du Voitel besonders nenne, so soll damit die Unterstützung nicht verkleinert werden, die ich bei sämtlichen Herren und Damen der Bibliothek in jeder Stunde gefunden habe. Mieczyslaw v. Rulikowski in Warschau und seiner Gattin habe ich dafür zu danken, daß sie das

Manuskript, unter nicht immer bequemen Verhältnissen, zwei Jahre lang in Verwahrung genommen haben. Meines lieben Gerhard Stroomann auf Bühler Höhe, der als erster mit mir die Briefe Gerstenbergs entzifferte, möchte ich besonders gedenken. Mein ehemaliger Hamburger Schüler Hans Rudolf Praesent hat sich der Mühe unterzogen, das Register anzufertigen; wofür ihm neben dem Verfasser der Leser gebührenden Dank wissen wird.

Am 1. November des vergangenen Jahres ehrten die deutschen und dänischen Kreise Tonderns Gerstenbergs hundertjährigen Todestag durch eine an seinem Geburtshaus angebrachte Gedenktafel. Das schöne Hochrelief des jungen Altonaer Bildhauers Edgar Ende wurde des Nachmittags in feierlicher Weise enthüllt, wobei Bürgermeister Oluffsen schöne Worte der Erinnerung fand. Am Abend folgte meiner deutschen Festrede die dänische Aage Rahrs, der in eingehenden und höchst interessierenden Ausführungen die Beziehungen zwischen Gerstenberg und dem Kopenhagener Geistesleben aufdeckte. Mir wurde noch dadurch eine angenehme Überraschung zuteil, daß Herr Gustav Rothe, ein begeisterter Verehrer des „Ugolino"-Dichters, das Portrait Gerstenbergs für den zweiten Band stiftete, wofür ihm an dieser Stelle nochmals der empfundenste Dank ausgesprochen sei. Die Gedenkfeier für den Mann, der als einer der Ersten dem kulturellen Austausch unter den Völkern das Wort geredet hat, wurde auf diese Weise zu einem eindrucksvollen Symbol über den besonderen Anlaß hinaus. Auf den ästhetischen Werten beruht nach einem Worte Gerhart von Mutius', (dem ich ebenfalls zu Dank verpflichtet bin für Unterstützung bei meinen Bemühungen um die in Warschau zurückgelassenen Papiere), die Werbekraft einer Nation. Hier in Tondern haben sie diese Kraft und die Fähigkeit erwiesen, alle nationalen Gegensätze zu überbrücken.

Wenn ich oben davon sprach, daß dieses Buch zu spät kommt, so habe ich dabei die literaturwissenschaftliche Situation im Auge. In anderer Hinsicht kommt es vielleicht gerade zur rechten Zeit: die Situation, in dem sich das Drama der Gegenwart befindet, ermöglicht zum mindesten eine ganz andere Einschätzung des „Ugolino". Was der brave Döbbelin nicht vermochte, hat die „Deutsche Bühne" in Hamburg zu Wege gebracht. Nachdem

das Altonaer Stadttheater in einer literarischen Morgenfeier am 18. November 1923 den fünften Akt des „Ugolino" zur Darstellung gebracht hatte, führte im Januar die „Deutsche Bühne" das ganze Werk mit größtem Erfolg auf, obwohl der sehr verdiente Regisseur Herrmann Wlach die Tragödie vom Heroischen ins Pathologische spielte, also die Nerven, aber nicht die Seele gab. Aber man fühlte, daß dieses Werk, in dem nichts als die heroische Seelenstärke eines einzelnen mit unerhörter Intensität abgewandelt und gesteigert wird, ein Ansporn sein kann für unsere dichterische Jugend, die entweder die Form finden, oder nur der Kultur-, nicht der Kunstgeschichte angehören wird.

Nürnberg, im August 1924.

**Albert Malte Wagner.**

# Inhaltsverzeichnis.

## VII. Der Kritiker.

1.

Die „Vorliebe der Deutschen für abgezogene Wahrheiten" ist im Grunde immer gleich stark gewesen. Denn auch zuzeiten, wo an produktiven künstlerischen Leistungen kein Mangel herrschte, war die Lust an der Theorie keineswegs im Schwinden. Wohl aber hat sich die Art und Weise, wie diese „Vorliebe" literarisch in die Erscheinung trat, sehr wesentlich verändert. Waren noch bis zu Beginn der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts dickleibige Wälzer ganz akademischen Charakters an der Tagesordnung, verfaßt von fleißigen, aber meistens von allen Musen und Grazien verlassenen Magistern, die das Fehlen künstlerischer Einsicht durch „confuse Begriffe"[1] glaubten ersetzen zu können, so trat in den letzten vierzig Jahren allmählich an ihre Stelle die aphoristische, pointierte, von abstraktem theoretischen Gepäck mehr oder weniger freie, innerlich aber umso reichere Rezension, verfaßt von künstlerisch empfindenden unzünftigen Kritikern, die zum Entsetzen des gelehrten Bonzentums gar oft genug auch wirklich produktive Künstler waren. Wenn Herder auch nichts davon wissen wollte, „daß der Ästhetiker gebohren und nicht gemacht werde", so ist doch vor allem durch ihn und die Weise seiner Kritik der Anschauung der Romantik Vorschub geleistet worden, daß der wahre Kritiker ein Künstler sein müsse und daß demgemäß die beste Art der Ästhetik eine Sammlung guter Rezensionen sei[2].

Dieser Weg, der im Grunde auch der Weg Lessings in seinen kritischen Hauptwerken gewesen ist, trotz aller Mikrologie, ist von Gerstenberg beschritten worden. Obgleich die akademische Ader der Aufklärung auch in ihm wirksam war, hat er sich doch in rein künstlerischen Dingen von einer philosophisch-systematischen Darstellung ferngehalten. Er ist wenigstens während seiner produktiven Epoche in erster Linie Kritiker und nicht Kunstphilosoph. Von den ersten Anzeigen, die er in Weißens „Bibliothek" ver-

öffentlichte, bis zu denen der „Hamburgischen Neuen Zeitung" und den für die zweite Auflage des „Hypochondristen" geschriebenen Aufsätzen, hat Gerstenberg seine ästhetische Theorie vielmehr ausschließlich in seinen Rezensionen niedergelegt. Kritik und Ästhetik sind bei ihm eins.

Aber durchaus nicht etwas Eindeutiges. Gerstenberg ist zu einer restlosen Definition des Wesens der Kritik ebensowenig gelangt wie er sich über ihre Berechtigung je ganz klar geworden ist. Schon im Umkreis dieser Probleme erweist sich seine zwischen die Zeiten gestellte Art. Gewiß: in seinen auch auf dem Gebiete der Kritik und gerade dort schöpferischen Zeiten der sechziger Jahre nähert sich der, der in der Atmosphäre der Aufklärung aufgewachsen ist, immer mehr den Anschauungen einer im Anrücken begriffenen neuen Generation, deren Johannes er ist. Diese Wandlung vollzieht sich innerhalb eines sehr engen Zeitraums, wie sich denn ja überhaupt die Tätigkeit Gerstenbergs, die für die Entwicklung unserer Literatur fruchtbar und bedeutsam geworden ist, auf verhältnismäßig wenige Jahre beschränkt. Seiner Übersetzung der „Braut" von Beaumont und Fletcher gibt er u. a. eine Abhandlung von Th. Seward über die beiden Dichter mit, welche die Anteilnahme, die ein Schriftsteller bei dem Publikum findet, abhängig macht von der Menge der Untersuchungen, die über ihn erscheinen; derselbe Seward führt die Entdeckung Shakespeares lediglich auf die Kritik zurück[3]. Das war im Jahre 1765. Dasselbe Jahr bringt aber schon die Soroer Sammlung und ihre von Gerstenberg verfaßte Vorrede. Da fühlt er sich in Abwehrstellung. „Gewisse Leute sind der Ansicht, daß Kritik überhaupt mehr Schaden als Nutzen stifte". Obwohl er es, wie er meint, eigentlich nicht mit seiner Würde vereinen kann, widerlegt er diese Behauptung doch, indem er darauf hinweist, daß sich derjenige ein Verdienst erwerbe, der dem einzelnen und einer ganzen Nation zum Bewußtsein bringt: Wir sind noch nicht das, was wir sein sollten. Durch eine Kritik, die mit „Vernunft und Billigkeit" verfaßt sei, gewänne das Ganze eines Volkes. Man merkt gerade an dem sicheren Ton, mit der diese Widerlegungen vorgetragen werden, daß Gerstenberg keineswegs so unerschüttert ist wie er sich gibt. Wir haben ja auch schon früher gesehen, daß ihm in seiner kritischen Richterstellung nicht immer sehr wohl gewesen ist. So ist es durchaus

nicht wunderbar, daß er ein Jahr später, im zweiten der Schleswigschen Briefe, seinen deutschen Landsleuten vorwirft, sie beschäftigten sich lieber mit einer mäßigen Kritik, als mit der geistreichsten Komposition[4]. Der Vorläufer des Sturm und Drangs, der schon im „Hypochondristen" die Klaue des Löwen gezeigt hatte, beginnt sich zu regen. Aber später geht er doch der Frage nach der inneren Berechtigung der Kritik gern aus dem Wege. Denn wenn er in späteren Schleswigschen Briefen dem, der schnell mit „Erklärungen und deutlichen Begriffen" bei der Hand ist, vorwirft, er fühle die Schranken seiner Einsicht am wenigsten[5], so bezieht sich ein solcher Vorwurf nicht mehr auf das Problem der Berechtigung der Kritik überhaupt, vielmehr wird diese als positiv gegeben vorausgesetzt, und nur ihrer Art als Gegenstand einer Problemstellung anerkannt. Es konnte ja auch bei einer Natur wie der Gerstenbergs gar nicht anders sein. Seine kritische Tätigkeit war nicht Betriebsamkeit, sondern Notwendigkeit. Er ist nicht weniger geborener Kritiker gewesen als Lessing und Herder. Was ihm Lebenselement war, konnte ihm, aus dem Innersten heraus, auch nicht zum Problem werden. Wenn ihm dennoch Zweifel auftauchen, ob seine kämpferische Einstellung zur Welt ihm auf die Dauer tauge, so liegt das an einer Veranlagung, die wir im fünften Kapitel des ersten Bandes bereits gestreift haben und von der wir noch Weiteres und Näheres hören werden. Aber dieser Zweifel ist an sich genommen, für die psychologische Erfassung des Kritikers Gerstenberg, bedeutsam genug. Auch die Aufklärung verfügte über kritische Anwälte, deren Beruf gerechtfertigt war durch innere Berufung. Aber diese Männer standen zu ihren Überzeugungen, was auch der Gegner vorbringen mochte. Ob es sich um eine Gegnerschaft der Richtungen oder innerhalb der einzelnen Richtung um besondere Fragen handelte: sie ließen sich nicht irre machen. Gerstenbergs Schwanken ist daher an sich schon Zeichen einer Epochenwende, in der die Relativität alles Bestehenden nicht nur das einzige Dogma, sondern auch eine vertiefte ästhetische Erziehung bedeutete.

Den ersten Versuch, sich über das Wesen der Kritik klar zu werden, hat Gerstenberg in jenem achten Bande der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" unternommen, den das Bild Edward Youngs schmückt, der für die ganze Ästhetik der Genieperiode

von so grundlegender Wichtigkeit war. Aber gleich hier fällt auf, daß es keineswegs mit der Freiheit und von der Erkenntnis aus geschieht, zu denen Gerstenberg sich bereits erhoben hatte. Was Friedrich Jakob Schmidt etwa gleichzeitig im „Hypochondristen" unter dem Einfluß seines Freundes über literarische Kritik als Kunst[6] verkündet, ist sehr viel entschiedener als die vorsichtigen Äußerungen Gerstenbergs in Weißens „Bibliothek". Kein Zweifel, daß hier die Persönlichkeit des Herausgebers hemmend einwirkte, während sich Gerstenberg im „Hypochondristen", dessen geistiges Haupt er war, trotzdem der brave Schmidt als Herausgeber auftrat, nach Herzenslust entfalten konnte. Anstatt, wie Schmidt es in der holsteinischen Zeitschrift tat, kurzerhand Genie und Regeln einander gegenüberzustellen und ihren Wert aneinander abzumessen, sagt er nur lakonisch[7], wahre Kritik sei nichts Anderes als eine lebhafte Empfindung des Schönen. Man spürt gewiß, daß er sich schon auf neuen Wegen befindet, wenn er später[8] die Fehlurteile der „Kunstrichter" auf den Verstand zurückführt, der für eine richtige Empfindung verkehrte Gründe nennt. Aber im Ganzen merkt man doch allzu sehr, daß er sich um Weißens willen zurückhält. Nicht aus diplomatischer Berechnung, sondern aus dem schon früher dargelegten Mangel an Selbstvertrauen. Seinen dramatischen Erstling hatte er vernichtet, weil er Weiße nicht gefiel; hier mildert er als Kritiker, weil der Andere doch vielleicht auch Recht haben könnte.

Erst als Gerstenberg in der Bibliothek die Meinhardsche Übersetzung seiner Lieblings Home ankündigt, macht er seinem Herzen Luft[9]. Das Wesen der Kritik bestände nicht darin, nach allgemeinen Regeln zu urteilen, die man aus den Werken der Genies „abzieht", sondern man müsse fragen, inwieweit diese Regeln in der menschlichen und dichterischen Natur begründet seien. Er identifiziert den Standpunkt Homes vollkommen mit dem seinen: alle echte Regel der Kritik muß aus dem Herzen stammen, was nicht hindert, daß er mit Home und Herder in der Kritik gleichzeitig eine Wissenschaft sieht. Man sieht schon hier sehr deutlich, daß die Verbindung zwischen Gerstenberg und Weiße von Anfang an geknüpft war, um wieder aufgelöst zu werden. Es hätte gar nicht erst der Schleswigschen Literaturbriefe und der Hamburgischen Zeitung bedurft, um beide auseinander zu bringen. Auch wenn

Gerstenberg nicht ein eigenes Organ oder das eines anderen zur Verfügung gehabt hätte, wäre seine Mitarbeit an der „Bibliothek“ um die Mitte der sechziger Jahre nicht mehr möglich gewesen. Weiße verstaubte — die endlose Bandzahl seiner „Neuen Bibliothek“ ist dafür eine erschreckend deutliche Illustration — Gerstenberg blühte, um dann allerdings nur allzuschnell zu verwelken.

Man sieht aber auch, daß Gerstenberg bereits als Mitarbeiter Weißens über Home hinausgeht. Er läßt sich zwar[10], in der Anzeige des zweiten Teils der Meinhardschen Übersetzung von Home, nicht direkt aus gegen die Auffassung der Kritik als einer Wissenschaft. Aber er meint, dann dürfe man sie nicht mit Home ein Vergnügen nennen. Denn dieses beruhe auf der Anschauung und nicht auf dem Geist, der allein „arbeite“, wenn man die „schönen Künste mit dem Tiefsinne“ studiere. Eine Entscheidung fällt Gerstenberg nicht und gewiß hätte er es auch mit Herder[11] abgelehnt, über die Dinge der Dichtkunst selbst wie ein Dichter zu schreiben. Aber die Unentschiedenheit an dieser Stelle zeigt doch, daß ihm ein Problem, welches von der Romantik bis in unsere Tage immer wieder lebhaft diskutiert wurde, einige Unruhe schuf. Und für diese Unruhe gibt es noch mancherlei Beweise, die zeigen, wie schwer Gerstenberg um die Erkenntnis von dem Wesen der Kritik rang. Die „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur“, dieses Dokument, das an der Spitze der gesamten Sturm- und Drang-Ästhetik steht, wird mit einer Fanfare eingeleitet, die eher von Batteux und seiner Gefolgschaft als von einem Empörer gegen die Regelhäuptlinge herzurühren scheint. „Der wahre Geschmack ist ein einziger . . . .“ sagt derselbe Mann, dessen Ausführungen im folgenden und in allen seinen späteren Rezensionen eine Widerlegung dieser schon von Lessing[11a] abgetanen Behauptung darstellen. Hier tritt Gerstenberg mit derselben apodiktischen Sicherheit auf, wie ein Klotz, der zu Beginn seiner „Deutschen Bibliothek“ entscheidet[12], daß die Regeln der Schönheit unveränderlich seien und ihre Gesetze so alt wie die Welt. Der alte rationalistische Adam ließ sich eben nicht so leicht den Garaus machen. Aber glücklicherweise: Gerstenbergs seelische Kraft war doch zu groß, das Gefühl für die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Welt doch zu stark entwickelt, als daß er wie Klotz das Wesen der Kritik in immer denselben Grundsätzen hätte erblicken

und die Lehre vom „Geschmack" in Paragraphen oder Briefen einpferchen können. In Wahrheit hat er seinen alten Lehrer Dusch, hat er Marmontel und Riedel, die Klotz immer wieder als Muster der Kritik empfahl[13], längst überwunden, als er an die Abfassung der Schleswigschen Briefe heranging. Nicht nur — wie selbstverständlich — in Einzelfragen der Kritik, von denen wir im folgenden hören werden, sondern auch in seiner Grundeinstellung zu ihrem innersten Wesen. Schon im vierten der Briefe, in den Betrachtungen über Warton, weist er sehr energisch und lebendig das „ewige Jammergeschrey" der spöttisch apostrophierten „Kunstrichter" zurück[14], die über Mangel an Regelmäßigkeit, über Unwissenheit und Barbarei lamentierten, anstatt sich mit der „Denkungsart" der Dichter, mit dem Charakter der Jahrhunderte und dem Geschmack der Nationen vertraut zu machen. So spricht ein künstlerischer Mensch, der von seiner kritischen Mission überzeugt und besessen ist. Wie weit ist Gerstenberg hier selbst über einen so feinen Geist, wie es Home war, hinausgelangt, der von dem Kritiker nicht mehr verlangt[15], als die Fähigkeit, zu erkennen, „welche Gegenstände niedrig oder erhaben, welche schicklich oder unschicklich, welche männlich oder verächtlich und kindisch sind". Gewiß hatte schon Dusch dem Kritiker das Recht zugesprochen, den Wert der einzelnen Dichter „nach dem Genie seiner eigenen Nation" zu bestimmen[16]. Aber wie zahm ist das gegenüber Gerstenberg! Der gesteht kein Recht zu, sondern fordert, der engt nicht national ein, sondern erweitert von der Nation aus, indem er ausdrücklich vorschreibt, daß der Kritiker für kein Volk „eine bestimmte Prädilection" haben dürfe[17]. Es ist erquickend und erfrischend, wie mannhaft Gerstenberg hier für seine neu erkämpften Anschauungen eintritt und mag auch gelegentlich hinter dem so sicheren Auftreten ein inneres Schwanken verborgen sein — wenn er sich als Kritiker einmal selbst gefunden hat, so war es sicher in den Stunden, wo er diese Gedanken niederschrieb. Hier ist in Ton und Haltung Gerstenbergs etwas von der männlichen Art Lessings, mit dessen Ansichten in der Ankündigung zur „Hamburgischen Dramaturgie" ja gerade diese Anschauungen unseres Helden übereinstimmen[18]. Wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß Gerstenberg zur Erkenntnis der Kritik und ihres Wesens eine größere innere

Fülle mitbrachte als sein bedeutender Zeitgenosse. Wenn Lessing noch 1768 dem kritischen Schriftsteller empfiehlt, erst das Falsche zu erkennen und dann das Wahre[19], so war dieser höchst allgemeinen Anschauung eben gerade durch Gerstenberg antiquiert, der seine Leser schon gelehrt hatte, ein Kunstwerk aus viel differenzierteren Bedingungen heraus zu begreifen. Lessing war der Stärkere von beiden, aber in gewisser Hinsicht auch Beschränktere; ihm gelang es weit weniger als Gerstenberg, den Rationalismus zu überhöhen, d. h. in dem Bestreben, den Analytiker zu überwinden und Leben und Kunst in ihrem Kern zu erfassen, blieb er hinter dem Jüngeren zurück, der ihm in vieler Hinsicht so unterlegen war.

Dieses Streben, als Wesen aller kritischen Tätigkeit die Förderung des wirklich Lebensfähigen und die Unterdrückung schaler Nachahmung zu erweisen, setzt sich mit Entschiedenheit durch in den Rezensionen, die Gerstenberg in der „Hamburgischen Neuen Zeitung" veröffentlichte, die die Krönung und im wesentlichen den Schlußstein seiner publizistischen Tätigkeit darstellen. Mit den zahllosen Herstellern von Lehrbüchern der Ästhetik, mit den Verfertigern von „Anfangsgründen der schönen Wissenschaften" geht er hier sehr wenig sanft, aber gerecht um. Wenn man das Gemetzel betrachtet, das Gerstenberg hier unter den pedantischen Schülern Gottscheds, Klotzens, Batteux' usw. anstellt, so wird man wahrlich nicht der Ansicht Kinderlings sein, der in der Vorrede zu seinen „Kritischen Briefen" behauptet, „daß ein Land dem feinen Geschmack sich immer mehr nähere, je mehr sich die Kritik ausbreitet". Die Art und Weise, wie sich Gerstenberg der faden Flut geistloser Wiederkäuer erwehrt, erinnert vielmehr schon sehr an die Verachtung, welche die jungen Genies „der Landplage von Witzlingen und Kritikastern" (Fischer 338, 13) entgegenbrachten. Aber das Motto lautet doch noch nicht: „Schlagt ihn tot den Hund, er ist ein Recensent", sondern nur: schlagt ihn tot, er ist ein schlechter Rezensent, und auch dessen langweilige Systeme müssen herhalten, um das Wesen der Kritik zu vertiefen. Nicht Lehrbücher und Exempel, sondern eine Enzyklopädie des Geschmacks[20], nicht Kompilationen, sondern einfache Wahrheiten[21] und vor allen Dingen eine tiefe Kenntnis von der Natur der Seele[22] sind die Voraussetzungen für den, der sich wirklich einen Kritiker nennen darf. Wenn aber Gerstenberg von allem Toten

und bloß Nachahmenden nichts wissen will, so ist er auch der geschworene Feind alles Übertreibenden nach der Gefühlsseite hin. Es ist sehr bemerkenswert, daß er Herder, mit dem er verschiedentlich die Klinge kreuzt, vorwirft, er habe in seinem „Denkmahl" Thomas Abbts statt einer Menschenseele von ganz natürlichem Wuchs eine Riesenseele geschildert[23]. Welche Freude hätten darüber die Stürmer und Dränger empfunden! Gerstenberg aber, der Rezensent der „Hamburgischen Zeitung", will Wahrheit und keine Verklärung. Andererseits hat Gerstenberg für Herders Fähigkeit — in der er ihm gleichkam, ja zu Zeiten sogar übertraf —, sich in die entlegensten Epochen, Menschen und Völker einzufühlen, die höchste Bewunderung gehabt und sie nicht nur den Methoden der „verfeinerten Gottschede" gegenübergestellt, sondern aus ihr wesentlich seine Auffassung von den kritischen Grundpflichten abgeleitet. Was er in dieser Hinsicht etwa bei einem Riedel nicht findet[24], das findet er in den „Kritischen Wäldern": anstatt verworrener Begriffe, das Vermögen, die Seele eines großen Dichters zu erfassen, zu ergründen, warum seine Werke diese und keine andere Farbe, „diesen Ton, diese Wendung, diesen Gang, diese Wirkung hat", sich von allen Erscheinungen und Eindrücken die Ursachen anzugeben und so den Dichter aus sich selbst zu erklären und „ihn aufs neue mit dem wahren Urbilde seiner Schönheit in Übereinstimmung zu bringen"[25]. Gerstenberg nahm es eben äußerst ernst mit seinem kritischen Beruf; so leicht und flüssig uns selbst heute noch der Rezensent der Hamburger Zeitung zu schreiben scheint — er hat sich seine Arbeit nicht leicht gemacht[25a]; wo er es aber tat, durfte er es, weil er sein Urteil auf ein immenses stets gegenwärtiges Wissen stützen konnte. Selbst die „Festigkeit des Geschmacks", die er von anderen fordert[26], hat er in diesen glücklichsten Zeiten seines kritischen Schaffens — es war ja auch die Zeit der Entstehung des „Ugolino" — besessen. Alle Seichtheit war ihm zuwider und seine Mahnung[27], nicht „seichtes Gewäsche für Witz, Unverschämtheit für Freymüthigkeit und Zuversichtlichkeit für Beurteilungskraft zu halten" — eine Mahnung, die in der Tat sehr wesentliche Teile einer kritischen Prinzipienlehre enthalten — ist auch heute noch und gerade heute wieder sehr beherzigenswert, heute, wo eine auf Sachlichkeit beruhende Kritik um ihre Berechtigung schwer mit einem un-

sachlichen Feuilletonismus zu kämpfen hat. Mit der Abneigung gegen diesen hängt es auch zusammen, daß Gerstenberg nichts von der Austeilung von Zensuren wissen will, sondern überall Erläuterung und Begründung fordert. Besonders verhaßt war ihm das Wort „mittelmäßig" als zu vieldeutig[28]. Es ist immerhin ganz reizvoll, festzustellen, daß Lessing, kurz nachdem sich Gerstenberg in seinem Hamburger Organ sehr heftig gegen dieses „richterliche Kunstwort" gewandt hatte, mit ihm operiert, in der Ankündigung zur Dramaturgie[29]. Aber freilich, vom Standpunkt der Zeit, und nicht von dem einer Untersuchung, die sich mit dem Wesen der Kritik beschäftigt, war Lessing hier der, der in die Zukunft wies. Denn die, wie der junge Goethe sich ausdrückte[30], „Göttern und Menschen verhaßte Mittelmäßigkeit" wird ein Haupt- und Verdammungswort der Stürmer und Dränger.

Im vierten „Kritischen Wäldchen", das sich mit Riedels Theorie der schönen Künste beschäftigt, bricht Herder in eine Apologie der Ästhetik aus[31], die ein so schönes Zeugnis von seiner inneren Berufung zur Kritik ablegt. „O Ästhetik!", so schreibt er, „die fruchtbarste, schönste und in manchen Fällen neueste unter den Abstrakten Wissenschaften, in allen Künsten des Schönen haben dir Genies und Künstler, Weise und Dichter Blumen gestreut — in welcher Höle der Musen schläft der Jüngling meiner Philosophischen Nation, der dich vollende!" Das ist in gewisser Hinsicht bis zum heutigen Tage nicht geschehen. Immer wieder noch, von der Romantik über das „Junge Deutschland" bis zur Gegenwart liegen sich die einzelnen literarischen Parteien über Grundfragen nicht weniger als über Einzelfragen in den Haaren. Dabei spielt die Frage, ob Kritik des Einzelnen oder des Ganzen das richtigere sei, eine große Rolle. Baumgarten verlangt von jedem Ästhetiker, daß er sich in die Denkungsweise eines Schriftstellers „einfühle", wie wir heute sagen würden. Aber sowohl Lessings wie auch Gerstenbergs Abgott Klopstock, redeten einer Mikrologie das Wort, wie sie von den französischen Kritikern getrieben und empfohlen wurde. „Nur wenn das Ganze untadelhaft befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachteiligen Zergliederung abstehen, und das Werk so, wie der Philospoh die Welt betrachten", sagt Lessing[32]. Auch Herder tritt sehr nachdrücklich für die Würdi-

gung des Details ein[33]; er hofft besonders auf ein Werk, das den Messias zum Gegenstand einer sehr genauen, bis ins einzelne gehenden Untersuchung vornimmt[34]. Dem schließt sich Gerstenberg fast wörtlich an[35]: „Ein Werk, wie der Messias, muß von Grund aus untersucht werden. Man hat angefangen, der Prüfung einzelner kritischer Schriften, statt kahler Recensionen, worin die wichtigsten Sachen mit der schnödesten Zuversichtlichkeit abgefertigt werden, eigne Bücher, die ins Detail gehen, zu widmen. Wenn man diese bessere Untersuchungsart auch auf vorragende poetische Werke anwenden wird, alsdann, und nur alsdann, kann sich unsere Nation einmal lesenswürdige Kritiken über den Messias versprechen . . ." Es ist wohl anzunehmen, daß Gerstenberg, der sich selten mit solcher Entschiedenheit geäußert hat, in diesem Punkt unmittelbar von Herder beeinflußt ist, obwohl er schon früher Sympathie für detaillierte Betrachtung gezeigt hat[36]. Selbstverständlich hatte er, genau so wie Herder, das aufgeschlossenste Organ auch für das Ganze eines Kunstwerks, dafür, daß alle noch so schönen Einzelheiten wertlos bleiben ohne die Einheit in der Manigfaltigkeit. Er mochte auch wohl die Geschichte kennen, die der Spektator als Warnung davor erzählt[37], daß man aus berühmten Dichtern Fehler in Kleinigkeiten aufspießt. Ein berühmter Kunstrichter hatte alle Fehler eines bedeutenden Dichters gesammelt und machte damit dem Apollo ein Geschenk. Der Gott setzte ihm einen Sack Weizen vor, aus dem jener die Spreu von dem Korne ausscheiden mußte. Nachdem der Kunstrichter dies mit großem Fleiß und Vergnügen getan, wurde er von Apollo für seine Mühe belohnt. Er erhielt — die Spreu zum Geschenk. Schon im vierten Schleswigschen Literaturbrief hatte Gerstenberg gegenüber Warton die Einheit der Absicht in Spensers "Fairy Queen" verteidigt[38]. Mit Dusch, der meint[39]: „Übrigens ist es allemal eine höchst ungewisse Probe, wenn man aus den Werken eines Dichters eine oder die andere Stelle heraushebt", legt er den größten Wert darauf[40], daß „bey jedem Werke der Kunst . . . die Theyle, die das Ganze ausmachen, eine wechselseitige Verbindung unter sich, und jeder von ihnen ein Verhältnis zum Ganzen habe —." Und kann Gerstenberg sich auch nicht so weit versteigen, wie Mendelssohn, der geradezu behauptet, daß die allzu sorgfältige Zergliederung der Schönheit das Vergnügen störe[41], so ist er doch mit

Winkelmann[42] der Ansicht, daß der Ästhetiker das Wesentliche vor den Kleinigkeiten nicht vergessen dürfe und daß jede Vollkommenheit eines Kunstwerkes von der Art sein muß, „daß sie auch die Empfindungen unseres Herzens beschäftiget"[43]. Gerstenberg geht, ein Vorläufer der jungen Genies, und mit Home[44], eben auf das Ganze, wenn er sich auch, als Schüler Lessings, von anderen zu schweigen, gerade in diesem Punkt, von eindringender Systematik nicht entfernen will.

Eine wirkliche Entscheidung, auf die man ihn, auch nur während bestimmter Zeiten, festnageln könnte, hat er nicht gefällt. Gerade im Zusammenhang der an dieser Stelle behandelten Probleme erweist sich das Stimmungsmäßige seiner Kritik, die als solche allerdings eben dadurch gerade die neue Zeit vorbereiten hilft. Wenn wir versuchen, historisch durch wenige Gegenüberstellungen Gerstenbergs Auffassung von dem Anteil darzustellen, den Verstand und Empfindung an der kritischen Tätigkeit haben, so wird uns besonders deutlich, wie sehr er Repräsentant einer Zeit ist, die es dem einzelnen, und je begabter und aufnahmefähiger er ist, um so weniger, unmöglich macht, irgendwie und irgendwo festen Boden zu gewinnen, weil der Ansturm von neuen Ideen übergroß und so übermächtig ist, daß auch — und das entscheidet — das Gefühls- und Phantasieleben von ihm wesentlich beeinflußt werden. Nur die, die durch keine noch so aufgeregte Zeit erschüttert wurden, die an dem festhielten, was sie in der Jugend nicht erlebt, sondern gelernt hatten, verkündeten mit ewig gleichbleibender Sicherheit das ewig Gestrige. Wenn Kinderling noch 1765 feststellt[45], von einem „richtigen und fruchtbaren" Begriff hänge die Hoffnung einer wissenschaftlichen Poetik ab, so behauptet er das, weil er es immer behauptet hat. Hier ist nichts Erkämpftes, nichts Betontes, weil man kurz vorher noch anderer Ansicht war, nicht die Sicherheit vortäuschende Unsicherheit eines, der Ruhe haben möchte und sich daher einen festen Standpunkt einredet. Etwas Anderes ist es schon, wenn Nicolai in seiner Jugendschrift gegen Sulzers Verteidigung Bodmers hervorhebt[46]: „Ist es nicht etwas Unerhörtes, daß ein Schriftsteller, der die Vortrefflichkeit eines Gedichtes darthun will, erklärt: daß er kein Kunstrichter, und nicht als ein Kunstrichter schreiben wolle." Nicolai war ein Mensch, der wirklich aus

innerer Notwendigkeit Kritiker war und der fürchtete, daß durch eine neue „Art von Enthusiasmus“ das Institut der Kritik entweiht, und dem Leser keine Zeit gelassen würde, zu überdenken, ob man ihm Wahrheiten oder Gaukelwerke vorlege[47]. Daher tritt Nicolai in dem schönen siebzehnten Brief für die Notwendigkeit einer „scharfen genauen und gesunden“ Kritik ein, die das einzige Mittel sei, den „guten Geschmack“ zu erhalten. Den Begriff „Geschmack“, den d'Alembert als das Talent erklärt, „in den Werken der Kunst, was empfindlichen Seelen gefallen, und was ihnen anstößig seyn muß, ausfindig zu machen“[48] und den Bouhours auffaßt[49] als « une harmonie, un accord de l'esprit et de la raison », vermeidet Gerstenberg gern, auch darin also ein echter Vorläufer des Sturm und Drangs. Und wenn er schon als Rezensent von Weißens Bibliothek, zwar noch vorsichtig, aber doch in Erwägung zieht[50], „daß Niemand von der Vollkommenheit der Kunst in der äußersten Beziehung urtheilen könne, als wer mit dem Genie derselben gebohren sey“, so geht aus einem solchen verhältnismäßig frühen Ausspruch im Hinblick auf die bisher betrachteten gegenteiligen hervor, in welch innerer Unruhe sich der Kritiker Gerstenberg schon in dem Augenblick befand, als er in den Bezirk der eigentlichen Literatur eintrat. Denn hier handelt es sich schon nicht mehr nur darum, daß als unentbehrliche Voraussetzung für den Kritiker „die Empfindlichkeit des Herzens“ verlangt wird[51] — was ja auch schon ein Fortschritt gegen früher war — sondern hier wird Kritik als schöpferischer Akt aufgefaßt. Wir wissen schon, daß Gerstenberg nicht überall diese hier so deutlich ausgesprochene Überzeugung vertritt und sie nicht immer zur Grundlage seiner übrigen Betrachtungen macht. Es rührt diese Zurückhaltung außerdem daher, daß sich in ihm der Kunstgelehrte, der Mann der Wissenschaft nicht immer mit dem schöpferischen Gestalter verträgt. Dieser innere Zwiespalt, dieses Auseinanderklaffen verschiedener Begabungen und seelischer Richtungen in ein und derselben Persönlichkeit, diese Unfähigkeit zur Harmonie, ist ja das Wesen dieser ganzen Zeit. Bei Gerstenberg vielleicht am ausgeprägtesten, aber durchaus nicht nur bei ihm. Wenn ein Mann wie Riedel, von dem Herder sich anfangs Gutes versprochen hat, meint[52]: „Es wäre lächerlich, das Erhabene in einem Gedichte demon-

strieren zu wollen, noch lächerlicher, Demonstration zu verlangen, wo man nur fühlen darf, um zu glauben", so ersieht man aus diesem in solchem Munde erstaunlichen Wort, mit welcher Macht das Neue sich Bahn brach. Am interessantesten in unserm Zusammenhang aber ist Herder, weil er, der glänzende Anwalt der Genietendenzen, gleichzeitig am stärksten zum Rückzug bläst und abschließt[53]: „Unsere Ästhetik ist Wissenschaft, und will nichts weniger als Leute von Genie und Geschmack; nichts als Philosophen will sie bilden, wenn sie rechter Art und nicht nach dem Meierschen Begriffe eine Wissenschaft ist, so Gott will! schön und was andere deutlich sagten, verworren zu schreiben: denn freilich als solche verliert sie Zweck, Würde und Bestimmtheit". Demgegenüber nimmt sich Gerstenberg höchst Lenzisch aus, wenn er in einer Auseinandersetzung mit einem der akademischen Ästhetiker vor dem „menschlichen Verstand" warnt[54] und ihn einen „erhabenen Trieb" nennt, „der aber in dieser kleinen und dunklen Sphäre gemeiniglich mehr auf Abwege, als auf den rechten Pfad führet. Daher die Fehler in unserer Philosophie überhaupt, und daher auch die Fehler in unsrer Philosophie des Geschmacks". Aber Gerstenberg geht sogar noch viel weiter. Er begnügt sich nicht mit der Ablehnung des Verstandes und der Betonung des Schöpferischen innerhalb der Kritik, er zieht auch plötzlich einen Trennungsstrich zwischen der Kunst und ihrer Würdigung und kommt dadurch zwar noch nicht zu einer völligen Ablehnung der kritischen Tätigkeit, wie die jungen Genies, wohl aber zu einer sehr viel geringeren Einschätzung. In seiner berühmten Anzeige von Goethes „Werther" ruft Schubart aus[55]: „Kritisieren soll ich? Könnt ich's so hätt' ich kein Herz. Göttin Critica steht ja selbst vor diesem Meisterstücke des allerfeinsten Menschengefühls aufgethaut da". Das ist der Standpunkt des Sturms und Drangs: man **kann** gar nicht mit dem Herzen kritisieren, nicht, weil Kritik eine Wissenschaft wäre, sondern weil Kritik und das volle Herz zwei Dinge sind, die einander ausschließen. Ein köstliches Beispeil für die Stellung des Sturm-Drangs zu dem Problem der Kritik ist eine Bemerkung Lenzens in den „Anmerkungen über Theater". Er scheint sich wieder dem Standpunkt der Aufklärung zu nähern. Aber nur scheinbar. Denn in Wahrheit ist natürlich der Satz[56]: „. . . da die Kritik mehr eine Beschäftigung des Verstandes als der Ein-

bildungskraft bleibt, so verlangt sie ein großes Maß Phlegma . . ." die äußerste Verachtung gegenüber einer Tätigkeit, deren Berechtigung eben durch diesen Satz überhaupt negiert wird. Der Form nach milder, der Sache nach fast ebenso stark äußert sich Gerstenberg bei Gelegenheit einer Polemik gegen Sulzer[57]. Nachdem er hier zunächst das Gefühl, ein Schöpfer zu sein, als „göttliches Vergnügen definiert hat, aus dem sich die Stärke und Heftigkeit der Leidenschaften vornehmlich erklären lasse, fährt er fort: „Der Verfasser (eben Sulzer), der sich mit beschaulichen Dingen am meisten beschäftigt hat, scheint uns das Vergnügen zu beschaulich behandelt zu haben. Das Vergnügen, eine schöne That gethan zu haben, ist weit heißer, als das Vergnügen dessen, der diese schöne That, auch in ihrer ganzen Harmonie, übersieht. Der Feldherr, der eine Schlacht gewonnen hat, fühlt die Kraft seiner Seele ganz anders, als derjenige, der alle seine Dispositionen und die von ihm überwundenen Schwierigkeiten noch so vollständig, und mit noch so vieler Ergötzung, studiert hat; der nähert sich aber seinem Gefühl des Vergnügens, der wie Cäsar bey Alexanders Thaten weinen kann." Man würde sich nicht wundern in Gesellschaft solcher Ausfälle gegen die Kritik jene Anekdote zu finden, nach der ein General einem Kandidaten eine Pfarrstelle verspricht, wenn seine Gedichte in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" gelobt würden; da sie der Rezensent tadelt, ertränkt sich der arme Stellenanwärter[58]. Und vortrefflich würde sich dieser Gerstenbergsche Appell in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen", der Hochburg der jungen Genies in den Jahren 1771 bis 1772 ausgemacht haben, wo ein Rezensent beschwörend fragt: „Wer wird die Empfindungen an Eidli zergliedern, und diese zarte Blume berühren wollen?" und der andere — es ist Merck — für den Kunstliebhaber, den Dilettanten mit der inneren Berührung zur Kunst, eintritt gegenüber dem Kunstphilosophen[59]. Auch Gerstenberg hat gewiß mehr als einmal mit Karl Philipp Moritz ausgerufen[60]: „Das Schöne kann nicht erkannt, es muß hervorgebracht oder empfunden werden." Auch Gerstenberg war darin zu Zeiten ein wirklicher Stürmer und Dränger, daß er, in der Sehnsucht, ein Schöpfer zu sein, und aus der mehr oder weniger klar empfundenen Einsicht, daß seine Kräfte nicht ausreichten, die Kritik verfluchte. Die Kritik als das Ele-

ment, das in ihm am stärksten ausgebildet war. Er blieb ja Rezensent der Hamburgischen Zeitung, genau so wie die Frankfurter Gelehrten Zeitungen fortgesetzt wurden, genau so wie sich die Lenz, Klinger usw. ständig zu kritischer Äußerung gezwungen sahen. Aus innerer Notwendigkeit mußten sie sich „von demjenigen Rechenschaft geben, was sie vorher schon mußten fühlen können"[61]. Sie haßten und Gerstenberg haßte die stärkste seiner Begabungen, weil sie und er in ihr das große Hindernis für die Fruchtbarmachung des Schöpferischen in sich erblickten. Dieser Haß und die Unmöglichkeit, von dem Gegenstand des Hasses los zu kommen, hat viel dazu beigetragen, namentlich Gerstenberg vor der Zeit zu ermüden. Er war eben, wie Ibsen sagen würde, ein „Eckstein unter dem Zorne der Notwendigkeit".

Immer wieder und von Beginn seiner kritischen Tätigkeit an kreist Gerstenberg um das ihn bedrückende und aufwühlende Problem, in welchem Verhältnis die Kritik, die wirklich diesen Namen verdient, zur eigentlichen schöpferischen Tätigkeit steht. Der mehrfach angezogene Aufsatz „Von der Kritik der Empfindungen", der den achten Band von Weißens Bibliothek eröffnet, ist in dieser Hinsicht ein historisches Dokument von gar nicht zu überschätzender Bedeutung, das weit über Lessings Literaturbriefe hinausweist. Und Herder hatte noch nicht gesprochen! Im Vergleich zu Lessing ist Gerstenberg gerade im Hinblick auf seine kritischen Überzeugungen der reine Romantiker. Lessing ist zwar auch der Meinung, daß die wahren „Kenner der Dichtkunst" überall so selten sind, wie die wahren Dichter[62]; und die überragende Bedeutung des Kritikers Klopstock führt er auf dessen produktives Genie zurück[63]. Aber es findet sich bei ihm kein Wort, das den Kritiker und das Genie so gleichsetzt d. h. von dem Kritiker *verlangt*, daß er ein Genie sei wie bei Gerstenberg in der genannten Abhandlung. Wenn Gerstenberg hier einschränkend sagt: „Ich will . . . nicht eine jede ästhetische Untersuchung verworfen haben," so verwirft er sie in der Tat doch — Lenz vorausnehmend. Später[64] nennt er Pope einen „correkten" Dichter. Man könnte fast denken in demselben Sinne wie Friedrich Schlegel Shakespeare korrekt nennt; denn er weiß an Pope besonders zu rühmen, daß er „einem großen und fruchtbaren Genie" im Gegensatz zu anderen Kunstrichtern vor einem „methodischen" den

Vorzug gebe. Lessing hat sein berühmtes Wort[65]: „Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein gebohrener Kunstrichter" erst viele Jahre nachher gesprochen; aber er geht noch lange nicht soweit, wie Gerstenberg merkwürdigerweise in Weißens kritischem Organ; denn er findet sich mit einem Umstand ab, den Gerstenberg gar nicht anerkennt, indem er das Gegenteil fordert. Wiederholt hat Gerstenberg sich dann in der Hamburgischen Zeitung mit dem Verhältnis von schaffendem Künstler und Kritiker beschäftigt[66]; aber niemals so sehr Stellung genommen gegen die Kritik wie in seinen Anfängen. Man darf nicht vergessen, daß inzwischen Herder aufgetreten war, dessen Auseinandersetzungen auf Gerstenberg den lebhaftesten Eindruck machten. Man darf aber vor allem nicht vergessen, daß Gerstenberg, je mehr er seit der Abfassung des „Ugolino" sein produktives Vermögen schwinden, um so mehr sich auch als Kritiker fühlte; er hätte sich ja selbst aufgeben müssen, wenn er die Kritik aufgegeben hätte — und das gestattete selbst nicht sein Haß gegen sie. Gerstenberg ist der entscheidende Wendepunkt zwischen Aufklärung und Sturm und Drang. Machen wir uns das für den jetzt behandelten Punkt noch einmal durch ein paar schlagkräftige Gegenüberstellungen klar. In § 11 seiner Ästhetik hatte Baumgarten verkündet, daß Ästhetiker nicht gemacht, sondern gebohren werden. Das würde eine sehr tiefe Erkenntnis bedeuten, die sogar über Herder hinausgeht, wenn nicht Baumgarten gleichzeitig der Ansicht gewesen wäre, daß „Ästhetiker" und „Dichter" das Gleiche bedeuten. Vom Standpunkt des Sturms und Drangs aus gesehen bedeutet Baumgartens Definition also keine höhere Einschätzung des Kritikers, sondern eine niedere des Dichters. Da geht die französische Poetik schon einen tüchtigen Schritt weiter. «Il faut de l'esprit et même du génie pour sentir le mérite de quelques autres», sagt Trublet[67] und ausdrücklich betont er, daß der „Geschmack" keinesfalls genüge[68]. Zu einer genaueren Deutung dieses vieldeutigen und vielgedeuteten Begriffes, der Gerstenberg aus dem Wege geht, ist Gerard gelangt, wenn er darlegt[69], daß ein feiner Geschmack weder ganz eine Gabe der Natur noch ganz eine Wirkung der Kunst sei; „er hat aus gewissen Kräften, welche der Seele natürlich sind, seinen Ursprung; diese Kräfte aber können nicht ihre nöthige Vollkommenheit erhalten,

wenn sie nicht durch gehörige Kultur unterstützt werden." Winckelmann betont[70], die Fähigkeit, das Schöne zu empfinden, sei dieselbe, wie „der Poetische Geist, eine Gabe des Himmels", die sich aber, ebensowenig wie dieser, von selbst bilde, sondern vielmehr „ohne Lehre und Unterricht leer und todt bleiben würde". Hier wird der schöpferische Grundcharakter der Kritik schon gehörig unterstrichen, ohne daß die rationalistische Ausdrucksweise geschwunden wäre, zu deren materiellem Inhalt sich auch Herder bekennt. Den stärksten Einfluß aber hatte Shaftesbury. In einem seiner Dialoge hofft der eine dem anderen, das wahre Gute, das ja nach Shaftesbury mit höchster Schönheit identisch ist, dargetan zu haben; allerdings nur unter der Voraussetzung, daß er imstande gewesen ist, „Sie in meine poetische Ekstase oder durch irgend ein anderes gewaltiges Mittel zu einem tiefen Blick in die Natur und dem allerhöchsten Genius hinzureißen. Dann würden wir die Macht der göttlichen Schönheit gefühlt, und in uns selbst einen Gegenstand gebildet haben, der fähig und würdig ist, uns wahres Vergnügen zu gewähren." Auch Shaftesburys Landsmann Duff stellt ähnliche Forderungen. In ihren Spuren schreitet Gerstenberg. Natürlich soll damit keiner Beeinflussung im einzelnen das Wort geredet werden. In dieser geistig so ungemein bewegten Zeit lagen die Ideen sozusagen in der Luft für jeden, dessen Gefühl für die eigene Epoche und ihre Bedürfnisse soweit ausgebildet war, um sie aufzunehmen. Wenn Gerstenberg gelegentlich — natürlich ist auch das „Stimmung", aber beachtenswerte — daran gedacht haben mag, namentlich in der Zeit, als er den „Ugolino" schrieb, die kritische Tätigkeit aufzugeben, so mag ihn auch ein Gedanke von diesem (nie ernstlich erwogenen) Vorhaben abgehalten haben, den Mauvillon und Unzer in der Vorrede zu ihrem Briefwechsel Ausdruck verleihen. Sie sagen: „Die Furcht, junge Genies durch zu viel Strenge abzuschrecken, ist ungegründet. Ein Genie fühlt sich, und läßt sich durch einen ganzen Schwarm von Critikern nicht irre machen." Das ist allerdings das Schlagkräftigste und Überzeugendste, das je gegen die Verächter der Kritik vorgebracht worden ist. Dennoch ist es begreiflich, daß die jungen Genies, bevor die Romantik eine neue Grundlegung der Ästhetik vornahm, jeden inneren Zusammenhang zwischen Schöpfertum

und Kritik leugneten. Es war ein notwendiger Übergang, genau so wie die Umkehr notwendig war, zu der ja schon Herder den Auftakt gegeben hatte. Wie schnell vergaß man, daß einst Schubart den Bann verhängt hatte[71] über die „kleinen Männchen und Äffchen, die am Putztisch über große Leute urteilen", daß Frankfurts Sturm- und Drang-Organ den „geschwätzigen Cicerone" fortjagt[72], „der uns Gefühl an den Fingern darzählt, und den Blitzstrahl des Genies mit der Hand greifen lehrt!" und daß Lenz in seinem Pandämonium, diese Verachtung gegen die Kritik bis zur Spitze gipfelnd, einen Gelehrten auftreten läßt[73], der baß erstaunt ist, daß „der Mann — nämlich Lenz — gar nicht rezensiert sein" will. Wie schnell fand man zurück zu Gerstenberg, der, trotz allen Schwankens, dem Schöpfer und seinem Interpreten gleiches Recht zuteil werden ließ.

Es wird richtig sein, gleich hier Gerstenbergs Stellung zu der Frage anzuschließen, ob es Regeln der Kritik gibt, eine Frage, die latent ja schon in dem bisher Betrachteten gestreift wurde und in der sich sein Haß gegen alles, was „System" heißt, am lebhaftesten äußert.

Die Grundeinstellung der französischen Rationalisten zu diesem Problem und damit zur gesamten Ästhetik überhaupt ist die, daß es ihnen kein Problem bedeutet. «On ne peut plaire súrement que par des règles», sagt Rapin[74] und spricht damit eine Wahrheit aus, an die keiner seiner Kollegen in Frankreich und Deutschland zu rütteln wagt. Nur in England hatte man die Fesseln Frankreichs abgestreift. Es sind namentlich Steele (in seinem "Tatler", dem der "Spectator" getreulich folgt) und Addison, die mit ihrer Polemik gegen die „Kunstrichter" überhaupt gleichzeitig eine sehr scharfe Sprache gegen die Regelbeobachter verbinden[75]. ". . . . there is sometimes a greater judgement shown in deviating from the rules of art, than in adhering to them . . . there is more beauty in the works of a great genius who is ignorant of all the rules of art, than in the works of a little genius, who not only knows, but scrupulously observes them." Während die moralischen Wochenschriften Englands allmählich die Regel-Sicherheit der deutschen Kritik ins Wanken bringen — für die Allgemeinheit sicht- und hörbar zuerst in dem Streit zwischen Gottsched und den

Schweizern —, geht auch in Frankreich langsam eine Wandlung vor sich. Trublet verlangt, daß man zwischen „empfinden" und „verstehen" einen großen Unterschied mache, und gelegentlich macht sich schon ein leiser Widerspruch gegen als kanonisch betrachtete Grundsätze geltend, die von einflußreichen Kritikern aufgestellt werden[76]. Schon fast zehn Jahre vorher aber hatte Johann Elias Schlegel Johann Klays Herodestragödie abgelehnt[77], und zwar wesentlich deshalb, weil es zu den Theaterstücken zählte, „welches man sich nach den Regeln zu machen eingebildet hat". Die englischen moralischen Wochenschriften, ohne die ja auch der Begründer des „Hypochondristen" nicht denkbar gewesen wäre, haben auch Schlegel geweckt, von dem man, wäre er nicht so jung gestorben, gewiß noch ganz andere Leistungen auf dem Gebiete der literarischen Kritik hätte erwarten dürfen. Man muß doch bedenken, daß Schlegel schrieb, bevor Young in seinem Tafeln zerbrechenden Essay die Regeln als „Krücken für die Lahmen" definiert hatte. Um so bewundernswerter, daß er in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" ebenso „unwissenden" als „verwegenen" deutschen Kunstrichtern vorwerfen konnte, daß sie das englische Theater nur deshalb für barbarisch hielten, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet sei[78] und „weil die Poeten in England . . . ihre Stücke nicht nach Recepten machen, wie das Frauenzimmer seine Puddings." Somit war der Boden in der deutschen Kritik vorbereitet für eine Befreiung von den Fesseln äußerer Regeln; schon bei Baumgarten-Meyer kann man lesen[79], daß die Ilias schon da war, ehe Aristoteles Poetik in die Welt trat, und im 19. Literaturbrief urteilt Lessing dann lakonisch und abschließend: „. . . was die Meister der Kunst zu beobachten für gut befinden, das sind Regeln."

Gerstenberg hat sich erst in seinem Aufsatz über Du Bos gegen die Regelhäuptlinge gewandt[80]. Er spricht ironisch von Gelehrten an einen gewissen Ort, die sich eine Ehre daraus machen, alles zu verachten, was sinnlich ist. Wenn er ihnen dann allerdings vorwirft, daß sie Haller lesen, nur um zu zeigen, „daß er falsch gedacht hat", so ist das zwar zu verstehen vom Standpunkt seiner neu gewonnenen Anschauungen aus, die jeder Vergewaltigung eines individuellen Geistes energisch in den Weg traten. Aber ungefähr zu derselben Zeit, als der junge Goethe

seiner Geschichte „Gottfriedens von Berlichingen" das Motto aus dem „Usong" voransetzt, meint ein sympathischer Kritiker der Zeit, daß Haller ein zu philosophischer Kopf sei, um ein großer Dichter sein zu können[81]. Sehr lächerlich findet Gerstenberg diejenigen Kritiker, die einem Manne wie Addison das Genie absprechen, bloß weil er irgendeiner zweifelhaften Regel in Tat und Worten widersprochen hat. Man merkt an dieser Stelle besonders den begeisterten Leser der englischen moralischen Wochenschriften; ist ja auch der „Hypochondrist" gerade zur selben Zeit erschienen. Auf die wenigsten Grundsätze, so sagt der junge Kritiker mit erfrischendem Freimut[82], könnte man sich verlassen, sie seien höchstens dem nützlich, der „den Mangel der feinen Empfindung durch Aussprüche angesehner Kunstrichter ersetzen" will. Als Gerstenberg noch in demselben Bande eine begeisterte Ankündigung der Werke Elias Schlegels bringt, sagt er von dessen Fehlern, sie seien Fehler eines Genies und schneidet damit jede Diskussion ab über die Regel und ihre Anwendung. Ähnlich hatte Mendelssohn im 86. Literaturbrief geurteilt, wenn er sagt, daß sich der „erfindsame Geist" um so mehr Freiheiten nimmt, je weniger man ihm hat erlauben wollen. Auf alle Fälle müßte man, so folgert Gerstenberg weiter[83], wenn man sich aber mit der Ableitung allgemeiner Regeln aus den Werken der Genies befasse, fragen, inwieweit diese Regeln in unserer Natur begründet sind. So stürzt sich der junge Gerstenberg in die kritische Arena in einer Weise, die ihn neben andern durchaus als Verbindungsglied zwischen der alten und neuen Zeit erscheinen läßt. Er hat auch später nie, wie das Nicolai z. B. getan hat, viel zurückgenommen von dem, was er in der Jugend behauptet hat. Aber er wird doch vorsichtiger; er sieht ein, daß man das Kind nicht mit dem Bade ausschütten darf. In der „Bibliothek" Weißens macht er aus seinem Herzen keine Mördergrube; in dem Schreiben an Weiße, das er der Übersetzung der „Braut" vorausschickt, aber heißt es: „Wenn man daher gesagt hat, daß der Dichter keiner anderen Regel folgen sollte, als die er in seinem eigenen Geiste finde, weil eine verfeinerte Kritik allemal der Eckstein gewesen, an dem das Genie seine Kräfte zerstoßen, so hat man sich sehr übel und zweydeutig ausgedrückt." Diese starke Einschränkung ist nicht nur durch die Rücksicht auf Weiße diktiert und beruht auch nicht nur auf Ger-

stenbergs hoher Auffassung von der Würde und Bedeutung einer wahrhaft künstlerischen Kritik. Sondern sie ist tief in seinem eigenen Wesen begründet — worüber bereits das Notwendige gesagt ist. Sicher ist allerdings, daß diese starke Fassung seiner Ansichten — die den Lenz und Schubart Stoff zu unendlichem Hohn hätten geben können — auf die Person Weißens zurückgeht. In einer Anmerkung zu Whalleys Abhandlung[84] bezweifelt Gerstenberg denn auch, ob man es einen Mangel an „Beurteilungskraft" nennen kann, wenn Jemand „gewisse Regeln" nicht kennt. Und in den Jahren, als seine kritischen Anschauungen wirklich gefestigt sind, regnet es denn auch der spöttischen und verächtlichen Worte genug herab auf die Pedanten, die sich dürre Regeln gesammelt hätten und lieber den hohen und großen Zug des Genies entbehren wollen, als die geringste Vorschrift ihrer Lehrmeister[85]. Ariost dürfe man nicht nach Regeln beurteilen, die er „seiner Composition ganz augenscheinlich" niemals vorgeschrieben hat[86]. Die Erfahrung des Herzens gilt ihm mehr, als alle Aussprüche der Kunstrichter[87]: das ist der Standpunkt, den sich der Schleswigsche Kritiker errungen hat, ein Standpunkt, dessen sich Schubart, der wütende Rezensent der „Freuden des jungen Werther" gewiß nicht zu schämen gehabt hätte, der schreibt[88]: „Soll denn das Genie handeln, wie die kalte Vernunft? Soll Feuer Wasser seyn?" Dem Hamburgischen Rezensenten ist es dann auch ganz unerfindlich, daß die Unbrauchbarkeit der Regeln und Systeme, die Theodor Gottlieb von Hippel „die faulen Knechte des Verstandes nannte"[89], noch immer nicht erkannt werden[90] und Gerstenbergs einstiger Liebling Home wird jetzt ganz zu den Akten gelegt[91]. Mit den Regeln werden auch die Kunstwörter abgelehnt[92], die „oft nachtheiliger, als manche nachtheilige Regeln sind . . . wie es Regeln gibt, die den Geist unterdrücken, so gibt es auch Kunstwörter, welche ihn in einem maschinenmäßigen Gange erhalten, und fast immer von der Natur abführen." In der großen Auseinandersetzung mit Herder drückt, in selten scharfer Ironie, Gerstenberg sein Erstaunen darüber aus, „daß so mittelmäßige Dichter, als Äschylos, Euripides, Sophocles", jemals unter den Griechen Glück haben konnten, obwohl „die Leutchen" gar kein System im Kopfe hatten[93]. Andererseits weiß Gerstenberg gerade an Herder zu rühmen[94], daß seine Bemerkungen über ein-

zelne Dichter aus eigener Empfindung stammen und nicht „nach Herrn Riedels weisem Vorschlage aus den Aussprüchen der Journalisten . . . hergenommen sind". Mit den Briefen, die neuste Literatur betreffend (Stück 121), die einen schlechten Schriftsteller einem mittelmäßigen vorziehen, weil jener „öfters eine gewisse Gattung von Originalwesen" habe, hat Gerstenberg nichts als äußerste, temperamentvoll geäußerte Abneigung[95] gegen solche Kunstrichter, die ein Original beurteilen „mit der ekelhaftesten Schwatzhaftigkeit und den trivialsten Folgerungen eines Kunstworts, das außer seiner Beziehung auf das Muster, von dem es abgezogen worden, in hundert Fällen gegen zehne schlechterdings nichts beweist." Je mehr sich Gerstenberg dem Zeitpunkt nähert, wo er die kritische Feder aus der Hand legen sollte, um so häufiger nimmt er die Gelegenheit wahr, sich fast mit einer verbissenen Wut auf die Dogmatiker der Regel zu stürzen. Es ist, als ob er ahnte, daß er bald der Welt nichts mehr zu sagen haben würde; es ist, als ob er deshalb sich gedrängt fühlte, den Hauptgrundsatz seiner kritischen Tätigkeit immer und immer wieder zu betonen, dem er im Jahre 1770 noch einmal den lapidaren Ausdruck gibt[96]: „Wo Einheit ist, da ist innere Regel; und wo die fehlt, da fehlt gemeiniglich mehr, als irgend eine andere Regel ersetzen kann."

Die Freude an der Polemik, die Gerstenberg mit Herder und vor allem mit Lessing teilt, ist begreiflich und erscheint notwendig, wenn man bedenkt, wie heftig die Vertreter des Neuen angefeindet wurden. Es ist ja immer zu allen Zeiten das gleiche Schauspiel: was den Bahnbrechern und Repräsentanten des Neuen selbstverständlich erscheint, ist dem Publikum und seinen Anwälten ein Ärgernis, ein um so größeres, je siegreicher sich das Neue in einzelnen Organen und an einzelnen Orten durchsetzt. Weder Gerstenberg, noch Schlegel, noch Lessing und Herder, um von anderen zu schweigen, sind die ersten gewesen, die sich gegen die Regel und das System gewandt haben. Wer sich die Mühe nicht verdrießen läßt, Umschau zu halten, wird sogar schon im Kreise um Gottsched auf Äußerungen stoßen, die zeigen, daß man sich selbst dort keineswegs überall so sicher fühlte in der Burg der Regel und Systeme. Die Gottschedin z. B. will durchaus nichts wissen von jenen Leuten, „deren ganze Wissenschaft aus gewissen

berühmten französischen Kunstrichtern hergenommen ist"; sie gibt zwar zu, daß Epos und Drama ohne Regelmäßigkeit nicht bestehen könnten, aber in Oden, Lehrgedichten usw. sei sie nicht nötig[97]. Amüsant ist es auch, daß Flögel in Klotzens „Deutscher Bibliothek" allerdings bedauert, daß alles, was systematisch heißt, in der damaligen Zeit so verhaßt war, „daß man methodisch und elend philosophieren vor gleichgültige Begriffe hält", dennoch sich aber dagegen wendet, daß man die Regeln der Schönheit zu allgemein bestimmt[98]. Aber solche Einzeläußerungen sind selbstverständlich historisch ohne jede Bedeutung. Erst mit Lessing, Herder, Gerstenberg war den kommenden Stürmern die Bahn frei gemacht worden. Daß aber auch sie noch wirklich zu „stürmen" hatten und daß daher die Schärfe der Polemik bei Gerstenberg nur zu berechtigt war, geht daraus hervor, daß die Verfechter des Alten, darunter mancher, der schon freiheitlichere Anschauungen geäußert hatte, an ihrem Standpunkt zähe festhielten, auch dann noch, als die junge Generation ganz Deutschland mit ihren Idealen überflutete. Was verschlug es den ewig Gestrigen, daß Schubart im Vorwort zur „Deutschen Chronik" ausrief: „O Brittanien, von deiner Freiheit und deinem Homour (!) nur diesen Huth voll!" Die „Allgemeine deutsche Bibliothek" empfiehlt[99] unbeirrbar die „einem großen Original nachbetende, nachempfindende Kritik". Das ist in derselben Bibliothek möglich, die bereits 1769 von willkürlicher Regelmäßigkeit gesprochen hat und in der einige Zeit später Johann Peter Uz betont[100], daß gegen Regeln vielleicht nichts einzuwenden sei „wenn man nur nicht hinter seinen Regeln die Thüre zuschlägt" und allem den Eingang in den Tempel des Geschmacks versagt: „ein Verfahren, welches bey den Kunstrichtern sehr gemein, und doch dem Genie so nachtheilig ist." Je mehr sich die Vertreter des Alten verdrängt fühlten, um so verbohrter suchten sie eine Illustration zu der Behauptung Schubarts zu bilden, daß die meisten Journalisten den hartnäckigen Vorsatz gefaßt hätten, die Zeiten nach ihrem System und nicht ihr System nach den Zeiten umzubilden[101]. Daß sich unter diesen Umständen die junge Generation genötigt sah, keine Gelegenheit vorübergehen zu lassen, um sich an den Regelverkündern zu reiben, ist sehr begreiflich, und daß dabei Übertreibungen unterlaufen, die von dem prächtigen Mauvillon und dem

ebenso prächtigen Unzer sehr ironisch abgetan wurden[102], gewiß nicht minder. Was sie gegen Regel und gegen System auf dem Herzen haben, was ihnen „metaphysischer Schaum" ist[103] und langer „Drat akademischer Weisheit", mit dem man das Gebiet der deutschen Kunst „wie mit den Riemen der Königin Dido von Osten, Westen, Süden und Norden nach Belieben umspanne"[104], das ganze „düstre wolkichte, wäßrichte Gehirn der sogenannten Philosophen", wie sich Herder, angesteckt von seinen jugendlichen Verehrern, ausdrückt[105], als er sich mit Gerstenbergs Übersetzung von Beattie auseinandersetzt, ballt sich gegen Schluß des Jahrgangs 1772 der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen", die als unmittelbare Fortsetzung der Gerstenbergschen Rezensionen in der Hamburgischen Zeitung zu gelten haben, zusammen in dem Wunsche[106]: „Gott erhalt unsre Sinnen, und bewahre uns vor der Theorie der Sinnlichkeit."

Im engsten Zusammenhang mit Gerstenbergs Stellung zu den „Regeln" steht auch seine Auffassung von dem Publikum des Kritikers; nämlich ob er für den Dichter oder für den Leser schreibe. Ausführlicher hat er sich über dieses Problem erst in der Vorrede zur Soroer Sammlung geäußert; aber auch schon früher diese Frage gestreift. Seine Meinung von dem deutschen Publikum war nicht groß. „Die Unstudierten und der große Haufe in Frankreich sind überhaupt genommen wahrhafte Gelehrte gegen die unsrigen"[107]; mit dieser Ansicht stand Gerstenberg nicht allein; schließt doch der fünfte Teil der „Briefe, die neueste Literatur betreffend" mit der Klage, daß der „Geschmack unserer Nation und selbst des größten Theiles unserer Nation" nichts weniger als ausgebildet genannt werden kann. Es ist daher selbstverständlich, daß Gerstenberg vornehmlich für den Leser schreibt. Selbst wenn er sich darüber nirgends geäußert hätte, wüßten wir, daß sein vornehmstes Ziel, wie das jedes echten Kritikers, die Bildung und Aufklärung des Publikums gewesen ist. Denn seine Rezensionen legen in jeder Zeile Zeugnis davon ab, daß ihr Autor getrieben wird von dem Wunsche, zu überzeugen, zu bessern und den Leser nicht zu amüsieren, sondern produktiv zu machen[107a]. Das ist das Gegenteil von Reformphilistertum. Weil die jungen Genies das verkannten, mußten sie irrtümlich zur Ablehnung jeder Kritik gelangen — wobei sie außerdem übersehen, daß ihr

Eintreten für die eigenen Ziele oft sehr viel mehr das Gepräge eines übereifrigen Neuerungs-Philistertums trug, als das Lessings und Gerstenbergs für die ihren, ja sich stellenweise nicht sehr unterschied von der Art, wie Nicolai in späteren Jahren für das gerade Gegenteil plädierte. Zu allen Zeiten hat es eben ein invertiertes Philisterium gegeben, das sich nach seiner inneren Struktur in nichts von dem anderen unterschied.

Lessing hat im 52. antiquarischen Brief bescheiden behauptet, er schreibe nicht für die Dichter, sondern über sie. Die Ankündigung zur „Dramaturgie" sieht die wichtige Aufgabe der kritischen Tätigkeit darin, das Publikum zum Urteil zu erziehen[108]. In den Literaturbriefen dachte er darüber noch anders; da galt es auch noch „gute Schriftsteller" zu bilden[109]. Der frühere Standpunkt ist auch der, der dem Rationalismus näher steht. Ihn teilt auch Gerstenberg zunächst. Homes Beispiele und Beobachtungen, meint er, müßten den Dichtern zu vielem Nachdenken Anlaß geben[110]. Aber schon bald darauf[111] macht er sich über die „halbästhetischen Studenten" lustig, über die Mitglieder von deutschen Gesellschaften, die, kaum dem Hörsaal entlaufen, die größten Genies, „die die feine Welt seit 3000 Jahren bewundert hat", tiefsinnig kopfschüttelnd prüfen wollen. Das ist freilich zunächst nur eine Ablehnung der Kritikaster. Es schwingt aber ein Unterton mit, der uns schon aus seiner Polemik gegen die „Regeln" bekannt ist. Ein Unterton, der den Dichter, den Schöpfer gegen den Kritiker in Schutz nimmt. Demzufolge spricht Gerstenberg in Zukunft auch vor allem von dem Wert der Kritik für das Publikum. Mit Home teilt er die Ansicht, daß das Studium der Schönheit den Empfindungen eine Feinheit gibt, die den andern Menschen fehlt[112]. Das „ästhetisch" gebildete Menschentum, das hohe Ideal Shaftesburys, ist auch das Ziel Gerstenbergs, der der Meinung Popes, die Kritik habe eine Pflegerin des Genies zu sein, auch in dem Sinne teilt, daß sie allerdings für jedes echte Genie sich einzusetzen die Pflicht hat. Trotz der vielen guten kritischen Schriften erscheint ihm das Publikum „ungewisser und schwankender" als zu irgendwelchen anderen Zeiten[113]. Aber — und das ist sehr bezeichnend für den Wegebahner einer neuen Zeit! —: obwohl Gerstenberg von dem Publikum und seiner Bildung nicht eben hoch dachte, erklärt er doch, sich zu seiner Partei

zu schlagen, wenn zwischen ihm und den Kunstrichtern Meinungsverschiedenheiten bestehen[114]. Mit Du Bos[115] ist ihm die Stimme des Publikums „Richterin der schönen Produkte". Er führt, um das zu belegen, das Schicksal von Corneilles „Cid" an. Die französische Akademie verurteilte das Werk, das Publikum bewunderte es. „Wer wartet noch in Frankreich auf das Urtheil der Critiker, bevor er eine Schrift ließt, und ein eignes Urtheil darüber fällt?", fragen Mauvillon und Unzer[116]. Daß Gerstenberg das französische Publikum im Hinblick auf den Geschmack höher schätzte als das deutsche, haben wir bereits gesehen. Daher denkt er denn auch nicht an das „große" Publikum, sondern an ein auserwähltes, das sich mit den besten Werken der verschiedenen Nationen bekannt gemacht hat[117]. „Wir nennen sie Liebhaber, solange sie sich an dem Gefühl des Schönen begnügen, und Kenner, wenn sie mit ihrer Lektüre das Studium des wahren Schönen verbinden." Gerstenberg stimmt hier also ganz mit Herder überein, der Nicolai rät[118], wenn er das menschliche Geschlecht kultivieren wolle, sich erst einmal ein Publikum zu schaffen, „wo alle der Philosophische und Musenkram wirken kann". Auch Mauvillon, der übrigens in der Vorrede zu seinem Werke gelegentlich sehr respektvoll über die Leser zu schreiben versteht, beklagt doch später[119], daß die echten Leser der großen Dichter in Deutschland fehlen. Einem Publikum seiner Prägung aber gibt Gerstenberg den Vorrang vor denen, die sich Kunstrichter nennen, während Mauvillon und Unzer der ganzen Nation jeden Geschmack absprechen, abgesehen von „zwanzig vernünftigen Kunstrichtern, die auf der Oberfläche Deutschlands hervorschimmern." Hier sieht man, wie Gerstenberg seiner Zeit vorauseilt. Er wünscht, wie es schon Elias Schlegel tat[120], ein Publikum, das nicht gelehrt, aber empfänglich ist —, ein soches Publikum möchte er erziehen helfen. Daß ihm dieses lieber ist als die, „die sich Kunstrichter nennen", ist sehr begreiflich; denn unter diesen sind natürlich nur die Anbeter äußerer Vorschriften und Regeln zu verstehen; auch Warton hatte in diesem Sinne schon Leser und Kritiker gegenübergestellt: „wenn . . . der Kunstrichter zuweilen die Stirne runzelt, so wird doch der Leser bezaubert[121]." Die Worte, mit denen Lessing das erste Stück seiner Dramartugie schließt, sind gewiß Gerstenberg aus der Seele gesprochen. Übrigens meinte

sogar ein Rezensent aus der Klotzischen Kameraderie, daß es nichts auf sich habe, wenn in Deutschland ein großes Publikum fehle; denn Genies schreiben lieber für ein kleines als für ein großes Publikum[122]. Von diesem „kleinen" Publikum verlangt Gerstenberg, es müsse sich selbst produktiv machen, indem es sich, z. B. bei der Lektüre eines Theaterstückes, genau so wie dessen Übersetzer aus einer fremden Sprache, sich an die Stelle der handelnden Personen setze, selbst empfinde wie diese und ebenso handle; „man muß sein Zimmer zum Theater machen, laut declamieren, und, sozusagen, selbst Schauspieler werden", heißt es an derselben Stelle[123]. Mit Voltaire[124] hegt er daher begreiflicherweise eine große Verachtung gegenüber dem Teil des Publikums, der sich nicht erkühnt, „einen Schritt weiter vor sich zu sehen", als jene Kunstrichter, denen er ihn gern als würdigen Zuhörer gegenübergestellt hätte. Infolgedessen dachte er über die Journale und Zeitungen sehr ungünstig, die das Publikum mit seinem „Hayfischgaumen" verschlingt und die das Publikum verschlingen[125]. Diese Abneigung war ihm auch noch eigen, als er längst aus der Sturm- und Drangzeit herausgewachsen war. Damals kam allerdings hinzu, daß er, fast plötzlich unfruchtbar geworden, die literarischen „Segler" des Jahrhunderts anfing recht mißgünstig zu betrachten. Als Gerstenberg Riedels Briefe „Über das Publicum" anzeigt, benutzt er die Gelegenheit, um seine Anschauungen über den Wert der Publikums-Meinung zu entwickeln. In Konsequenz seiner Auffassung von der allgemeinen Berechtigung der Kritik betont[126] er sehr nachdrücklich, daß der Autor kein Delinquent sei, „dessen Ankläger oder Sachwalter, wo nicht gar Unterrichter, die Journalisten sind, und den eine gewisse unsichtbare Anzahl von Menschen, das richtende Publikum genannt, entweder verdammt oder losspricht." Der Richtspruch des Publikums sei vielmehr die Wirkung, „die ein Werk des Geistes auf den Geist anderer Menschen . . . . macht, insofern sich daraus abnehmen läßt, ob der Autor, in seinem Begriffe von der Natur und zweckmäßiger Behandlung des Gegenstandes, mit den Begriffen aller übrigen Menschen, oder des besten, oder des schlechtesten Theils unter ihnen, übereingestimmt, oder nicht übereingestimmt habe." Resigniert fügt er allerdings hinzu, daß am häufigsten die Fälle seien, wo ein Genius

von dem Publikum zu seiner Schande verkannt wurde. Der Dichter ist mehr als alle Meinungen über ihn: das ist Gerstenbergs Grundüberzeugung und sie klingt aus allen seinen kritischen Äußerungen der späteren Zeit heraus. Dabei ist es gleichgültig, ob jene Meinungen von dem Kunstrichter oder dem Leser geäußert werden. Deshalb ist aber unser Autor auch besonders empört über diejenigen Dichter, die um die Gunst des Publikums buhlen[127]. Diese beleidigen nicht nur die Würde und die Mission ihres Genies, sondern begehen geradezu Selbstmord, denn das „Schlimmste an der Sache ist, daß . . . diese Abhängigkeit vom Händegeklatsch den Geist nothwendig tödten muß, der mehr darauf sieht, wie er seinen Zeitgenossen, als wie er sich selbst Genüge thun könne." Diese hohe Auffassung von der Dichtersendung ehrt und bestätigt den Ugolino-Dichter ebenso wie er den späteren Gerstenberg widerlegt. Auch an Bodmers „Archiv der schweizerischen Kritik" weiß Gerstenberg zu rühmen, daß es den Beifall der Leser, im Gegensatz z. B. zu vielen englischen Theaterschriftstellern, für gleichgültig erachtet[128].

„Glücklicher Aristophanes, glücklicher Plautus, der noch Leser und Zuschauer fand", ruft, lediglich der Grammatik des Herzens folgend, in seinem „Pandämonium" Lenz höchst persönlich aus[129]. Wenn auch die deutschen Dichter allmählich ein Volk fanden, das ein Herz für ihre Werke besaß, so ist das nicht zum wenigsten auch ein Verdienst Gerstenbergs. Indem er den Leserkreis, zu dem er sprach, der Erziehung würdigte, ehrte er ihn mehr, als wenn er ihm nach dem Munde geredet hätte. Freilich, die Stürmer, die nach ihm kamen, wollten nur „Kerls" und sahen daher in dem „ganzen feineren Publikum" einen Gegner[130], den es nicht zu leiten, sondern zu bekämpfen galt. Sie „schüttelten das Vaterland", wie Schubart sich ausdrückt, aber sie sprachen nicht zu ihm[131]: „Schau auf, da steht ein Genie! verwahr' es, wie ein Kleinod in Deiner Hand! Ist doch Geisteskraft mehr, als Gold und Edelgestein!" Sie gefielen sich wie jede Jugend, die um Neues kämpft, mit einer gewissen Wollust darin, verkannt zu werden, nur Gegner zu besitzen. Anhängerschaft hätte sie gekränkt, sie hätten sie übel genommen, weil sie sie nicht ertragen hätten. Was sie produktiv erhielt, die Lenz, Wagner usw., war ihre Oppositionsstellung. Als die unmöglich wurde, weil das Ideal Wirk-

lichkeit geworden war, hatten sie, die ewig Unvollendeten, ihre Mission erfüllt und konnten vom Schauplatz der literarischen Wettkämpfe abtreten. Wir „haben . . . erfahren, was das sey, sich dem Publiko kommuniciren wollen, mißverstanden werden, und was dergleichen mehr ist . . .": so beschließen die Herausgeber der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" den Jahrgang 1772, nachdem sie vorher das Publikum, diesen „schnarchenden Mittelmann", auf alle mögliche Weise bekämpft, erniedrigt und verhöhnt hatten, in der fast heiligen Überzeugung, daß die Gemeinde der wahren Gläubigen, die Dichtergeist ohne Autorgeist besitzen, immer eine unsichtbare Kirche bleiben wird[132].

Darin hatten sie gewiß recht, genau so wie diejenigen, die sich aus innerer Notwendigkeit heraus zu Deutern der Kunst, damit zu Deutern des Nationalgeistes berufen fühlten und darum mit dauerndem Gedanken zu befestigen strebten, was in schwankender Erscheinung schwebt. In ihren Reihen wird Gerstenberg immer einen bedeutenden Platz beanspruchen dürfen. Allem Geschmäcklertum feind — „es ist Mode, Geschmack zu haben", sagt Lessing[133] — und mit seinem großen Vorgänger und Mitstrebenden überzeugt, daß das Genie vieles erst wirklich machen muß, wenn wir es für möglich erkennen sollen[134], einer Definition der Kritik ausweichend, weil er selbst kritischer Meister war, ist namentlich der Rezensent der „Hamburgischen Neuen Zeitung" ein glänzender Beweis gegen den Lenz, der die Journalisten in kleine Jungens verwandelt, nachdem er ihnen unmittelbar vorher die Gestalt von Schmeißfliegen gegeben hatte[135]. Mit den Herausgebern der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" hätte Gerstenberg sich einer besonders freien Kritik rühmen dürfen[136], weil er nach seinem eigenen Grundsatz[137] tief schöpfte oder gar nicht schöpfte und weiter von der „Schläfrigkeit eines Kunstrichters" entfernt war, als jeder andere, vor allem auch als Nicolai, der dieser Schläfrigkeit die „Hizze eines Poeten" gegenüberstellt[138].

2.

Gerstenberg, der ein Kritiker war und der sich im Verlaufe seines eigentlichen literarischen Lebens — also bis zu Beginn des achten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts — immer mehr zu einem solchen entwickelte, nicht zum wenigsten deshalb, weil

er sich alles rationalistischen kunstphilosophischen Gepäcks entledigte, hatte doch für die Übertreibungen der neuen Methode einen wohlgeschulten Blick. Jede literarische Bewegung, die echt ist, wird durch junge Menschen eingeleitet; denn die Jugend ist die prädestinierte Wortführerin des Revolutionären. Aber diese selbe Jugend wird in dem Augenblick alt, wo die Widerstände erlöschen, an denen ihr Enthusiasmus, ihr Mut, ihre Hingabe, ihre Freude am Kampf sich entzündeten. Aufhören des Widerstandes bedeutet, daß sich ein Produktives, das neu ist, durchgesetzt hat. Der Kampf ist unmöglich, weil er unnötig geworden ist und unnötig, weil er — innerlich — ohne Sinn wird. In diesem wichtigen und in höchstem Betracht kritischen Augenblick zeigt sich, was an dem neuen Kunstwillen nur Richtung, was Genie und Gestaltung bedeutet. Diese sind ewig, jene ist ewig gestrig (womit natürlich nichts gegen ihre Berechtigung an sich gesagt wird; diese wird schon einfach dadurch bestätigt, daß das kritische Programm, das die Thesen der „Richtung" enthält, selbst und gerade durch seine Übertreibungen Schrittmacher der Produktion wird). Entsprechend werden die Träger der Richtung, die kritischen Heißsporne, die zuerst — und mit Recht — in den Vordergrund traten, zurückgedrängt, weil sie ihre Mission erfüllt haben; während nunmehr der eigentliche Gestalter, den jene erst durchsetzen mußten, ja, an dem sie, wenigstens zuzeiten, vielleicht selbst vorübergegangen sind, das, was bisher nur Erkenntnis und Programm war, erfüllt und damit zum Siege verhilft — bis eine neue Jugend um neue Ideale kämpfen wird. Der kritische Johannes ist über diesen Prozeß oft schon zum unfruchtbaren Dogmatiker geworden, während andere ihre Aufgaben darin erblicken, jetzt, nachdem das Neue, nicht zum wenigsten dank ihrer Unterstützung, sich durchgesetzt hat, zwischen ihm und der Vergangenheit zu vermitteln, d. h. dem jungen Geschlecht die Augen zu öffnen für die Werte der Vergangenheit. Das war Gerstenbergs Sache, nachdem namentlich durch Herder der Sieg des Intuitiven über die formale Korrektheit, der Phantasie über Eleganz und Esprit gewährleistet war. Es ist bezeichnend genug, daß gerade der Rezensent der Hamburger Zeitung, davor warnt[1], bloß Gedanken hinzuwerfen, anstatt bestimmten Grundsätzen der Anordnung zu folgen. Solche Schranken seien

keine Kleinigkeiten und wer sie nicht achtet, „der kann seinen Zeitgenossen gefallen, nur für die Nachwelt hat er nichts geschrieben." Der Gegner des „Systems" bricht hier eine Lanze für eine Regel. Für eine Regel gewiß, die die Kraft der künstlerischen Phantasie, wenn sie vorhanden ist, sicher nicht einengt, aber doch für eine Regel. Lenz hätte einen solchen Satz niemals niedergeschrieben. Gerstenberg erweist sich in diesem Zusammenhang also nicht nur als ein Anwalt des Neuen, der nicht immer die Kraft hat, alle Folgerungen aus seinen Erkenntnissen zu ziehen — im Praktischen sowohl wie im Theoretischen —, also nicht nur als Übergangserscheinung, sondern als kluger Vermittler aus voller Bewußtheit heraus, der die Exaltationen aufgeregter junger Leute nicht mitmachen wollte, auch wenn diese noch so begabt waren. Dies war vorauszuschicken bei der Würdigung derjenigen kritischen Anschauungen Gerstenbergs, durch die er vor allem ein Bahnbrecher für die „Originalgenies" wurde.

Dabei wird sinngemäß von seiner Opposition gegen diejenige Macht auszugehen sein, die Gottsched in den Stand gesetzt hatte, schulmeisterliche Fertigfabrikate nach bestimmten Regeln herzustellen und sie für Poesie auszugeben: gegen die Franzosen.

Wenn Trublet, derjenige französische Ästhetiker, bei dem der Einfluß der englischen ganz besonders stark bemerkbar ist, selbst meint[2]: «Le cœur des François est plus tendre que haut», wenn Dubos sich gegen das galante Liebeln der französischen Tragödie wendet, das nichts mit wahrer Leidenschaft zu tun habe[3], so war es nicht verwunderlich, daß der junge Gerstenberg, der noch eben selbst getändelt hatte, als er Shakespeare kennenlernte, in den Überzeugungen seiner Gymnasiasten-Ästhetik gründlich erschüttert wurde. Auch das Mitglied der deutschen Gesellschaft ist zunächst noch Gottschedianer. Als der Umschwung dann kommt, wird, wie das Art und gutes Recht der Jugend ist, das eben noch Angebetete ebenso heftig befehdet. So ist denn auch die erste Rezension, mit der er in einem großen kritischen Organ zum erstenmal vor eine größere Öffentlichkeit tritt, die von Lessings „Philotes", eine scharfe Absage an die französische Literatur unter ausdrücklicher Berufung auf Shakespeare[4]. Was Schubart später in den Mahnruf zusammenfaßt[5]: „Wehe dem Land, wo Witz mehr gilt als Verstand", das findet sich hier schon bei dem jungen Ger-

stenberg, der sich seine kritischen Sporen verdienen will. Was Schubart „Verstand" nennt, heißt bei Gerstenberg, der sich hier mit Dubos und Gerard berührt, „Herz", das die Franzosen nicht zu rühren verständen. Sie zeigten vielmehr nur ihren „Witz", so daß man glauben sollte, sie schrieben nur, „um ihrem Geiste ein Kompliment zu machen". Auch das 22. Stück des „Hypochondristen" stellt dem „Witz" die „wahre Sprache der Natur" gegenüber. Stellt Dusch die Werke der „tiefdenkenden und ernsthaften" Engländer den französischen Erzeugnissen gegenüber mit ihrer gesuchten Delikatesse, mit ihrer Seichtigkeit anstelle des Tief innigen[6], so schlägt Gerstenberg in dieselbe Kerbe, wenn er betont, daß die Engländer die menschlichen Charaktere und das menschliche Herz sehr viel besser kannten als die Franzosen, deren Tragödien und Komödien daher viel weniger zu schätzen seien als die englischen. Die Franzosen kennen nach Seward keine Charaktere, sondern nur Leidenschaften in Deklamation gebracht, eine Anschauung, die Gerstenberg teilt und fast wörtlich ebenso wiedergibt[6a]. Freilich, noch ist der ehemalige Gottschedianer, vielleicht ohne es selbst zu wissen, ja sicher, den rationalistischen Auffassungen der Jugend nicht ganz entronnen. Den englischen Tragödiendichtern wird vorgeworfen, daß sie sich „viele regellose Ausschweifungen" erlauben, „die uns misfallen". Immer wieder gestattet uns der Kritiker Gerstenberg Einblicke in sein inneres Werden und immer wieder lernen wir gerade an ihm die allmähliche Umwandlung der Zeitanschauungen kennen. Der französische Gottsched Boileau verlangt von dem Tragödienschreiber den Nationalcharakter der dramatischen Personen zu wahren, eine Forderung, die von Dubos aufgenommen und gegen die gedrechselte Regelmäßigkeit ihrer eigenen Produkte verwandt wird[7]. Diese alte Vorschrift des romanischen Poetikmeisters greift auch Gerstenberg auf, nachdem sie schon vorher von englischen Kritikern stark unterstrichen worden war[8], um für einen besonderen deutschen Charakter des deutschen Theaters einzutreten. Auch wenn er Holbergs komische Charaktere verteidigt[9], die vielleicht nicht in allen Ländern, wohl aber in Skandinavien möglich seien, denkt er nur an das Streben in der deutschen Ästhetik, allem, was besonders, wurzelhaft, national begründet war, den Boden zu ebnen. Nikolai, der im 8. der „Briefe über den itzigen Zustand

usw." immerhin von den Franzosen in Erziehungsfragen lernen will — er schneidet das Problem der gemeinsamen Erziehung beider Geschlechter an — wünscht nicht nur, daß die englischen Schauspiele „bei uns nicht so gering geschäzzet würden", sondern läßt auch kaum eine Gelegenheit vorübergehen, um die Deutschen gegen die Franzosen auszuspielen. „Fremde Sitten, in welchen wir weder die allgemeine menschliche Natur, noch unsere besondere Volksnatur erkennen, sind bald verdrengt", sagt Lessing später in der zweiten Vorrede zu Diderots Theater. Mit Elias Schlegel, der schon nichts gewöhnlicheres kennt, als französische Poeten zu lesen und nachzuahmen[10], sind Gerstenberg die französischen Bühnenstücke höchstelend, weil sie höchstregelmäßig sind[11] und ganz ähnlich wie jener, der über die Helden der französischen Tragödie spottet[12], weil sie fast keinen anderen Charakter haben, als den, daß sie verliebt sind, meint Gerstenberg an derselben Stelle, daß es für die deutsche Bühne vorteilhafter gewesen wäre, wenn sie „den vortreflichen alten Stücken des Shakespeare, Beaumont und Fletcher, Otway und anderen" nachgeahmt hätte, „als daß sie sich (durch) die französische Galanterie" hätte hinreißen lassen. Fünf Jahre später erschien, unmittelbar vor seinen großen kritischen Schriften, eine Übersetzung der „Braut" von Beaumont und Fletcher. Wie er als Weißens Rezensent noch keinen Unterschied macht zwischen diesem und dem Genie Shakespeares, so kann er sich auch noch nicht ganz von dem französischen Einfluß losmachen: „Es sey ferne von uns, daß wir die Regelmäßigkeit als einen Fehler tadeln sollten: wir halten es nur nicht für das einzige Wesentliche eines guten Stückes ..." Ja, als er schon für Dubos eintritt, weil der von der Poesie in erster Linie eine starke Wirkung auf das Herz verlangt, kann er die gegenteilige Meinung und Neigung von dessen Landsleuten verstehen und deshalb entschuldigen. Logisch ist das nicht—denn warum konnte Dubos zu seiner vertieften Betrachtung der Poesie vordringen, die dem Gefühl und der Phantasie zum Recht verhalf? Aber man muß dabei Gerstenbergs Auffassung von der national bedingten Kunst berücksichtigen, die er mit Johann Adolf Schlegel teilt. Was den Deutschen recht war, sollte der anderen Nation billig sein. Die Engländer, die er später „zu" national nennt (Fischer 36,5), rührten nach seiner Ansicht die Deutschen, die Franzosen aber nicht, weil die Luft, in der beide Völker atmeten,

ebenso verschieden sei, wie die Organisation ihres gesamten Empfindungslebens. „Sollten wir diese Nation aber wohl mit Recht tadeln können, weil sie den Racine einem Shakespeare vorzieht? Das hieße sie schelten, daß sie sich nicht eine Empfindung erzwingen wollen, die dem Bau ihrer Nerven, und dem Himmelsstriche, worinn sie wohnen, zuwider ist." Das sind Gedanken, die er später bei Besprechung von Wartons „Observations on the Fairy Queen" wieder aufnimmt und selbst gegen englische Kunstrichter wendet. Nicht die französische Gedrechselheit an sich ist ihm Gegenstand des Kampfes, sondern ihre Nachahmung durch deutsche „Poeten", die, wie Lessing im 59. Stück der Dramaturgie sagt, noch weit französischer sind, als die Franzosen. Gegen diesen „Schlendrian", wie Elias Schlegel es nennt[13], wendet sich auch Gerstenberg und erweist sich damit als echter Kritiker, den die Fehler seines Volkes deshalb bedrücken, weil sie Fehler seines Volkes sind. Darum will er auf das Bessere, das englische Drama, unablässig hinweisen, darum das Franzosentum als das schlechte und den Geschmack ruinierende Element ausrotten. „Aber warum müssen denn deutsche solch verdorbenes französisches Spielwerk gleich übersetzen?", fragt die Allgemeine deutsche Bibliothek[14], die freilich auch noch dem Studium französischer Schriftsteller das Wort redet, weil die deutsche Sprache von der ihrigen ebensoviel Nutzen gehabt habe, wie von der englischen[15], und selbst Klotz meint[16], daß man das Volk zu einem feineren Ton umstimmen könne, ohne es zu Franzosen umzuschaffen. Der französischen Sprache, die er freilich im 22. Stück des „Hypochondristen" unbiegsam und eigensinnig und gedrechselt nennt, und der er in dem großen 20. Schleswigschen Brief Mannigfaltigkeit der Wendungen und Modifikation der Tonarten abspricht, läßt Gerstenberg übrigens in Übereinstimmung mit seinen bisher entwickelten Anschauungen bald darauf Gerechtigkeit wiederfahren[17], wie es schon der „Guardian" getan hatte[18]. Wenn allerdings jemand die französischen Dichter für die natürlichsten erklärt, so will ihm das nicht in den Kopf[19]. Im Gegenteil: in der Verkleidung des David Wilhelm Mävius empfiehlt er[20] dem schönen Geschlecht — eingeschlossen „die süßen Herren, als Geschöpfe von zweydeutigem Geschlechte"—, „das großentheils nur einen halben Witz, einen halben Geschmack und einen halben Verstand hat, und doch so gerne glänzen möchte",

als Lektüre „unzählig viel französische Romane". Das „schöne Geschlecht": darunter ist hier das Produkt der französischen Galanterie verstanden, das gezierte und tändelnde Geschöpf ohne Leidenschaften. Für diese tritt denn auch Mävius-Gerstenberg ein[21], der damit gleichzeitig ein Pereat! spricht über die steife Gleichmütigkeit französischer Poetastereien, „die einige unserer Skribenten so gerne für wahre Tugend ausgeben mögten". Die Tugend sollte nicht mehr wie in der „regelmäßigen" Tragödie über das Herz und seine Empfindungen den Sieg davontragen. So geschwollen sich Gerstenberg hier auch noch gibt, wenn er von der „edlen Hitze des Geblüts" redet, die er „die geläuterte Wollust eines tugendhaften Herzens nennen mögte": hier, in dieser holsteinischen Wochenschrift klingt ein Ton auf, der in den Frankfurter Anzeigen und in Schubarts Chronik zur gewaltigen Symphonie anschwillt. 1767 fragt Lessing[22], wer sich einbilden könne, daß ein Deutscher „von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln?" Diese Frage war bewußt rhetorisch und sollte nur pointiert einen Zustand treffen, der nicht allgemein, aber doch noch so weit verbreitet war — man denke nur an den Spielplan des Hamburger Theaters! —, um sehr kampfbegeistert befehdet zu werden. An der Spitze derjenigen, die vor Lessing und mit ihm den Kampf gegen die französische Regelmäßigkeit auf ihr Panier geschrieben und, über Lessing hinausgehend, die positiven Forderungen nach einer neuen auf nichts als Genie begründeten Dichtkunst mit der negierenden Kritik vereint hatten, steht der Schleswigsche und Hamburgische Rezensent Gerstenberg. Die Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur und die Rezensionen der Hamburgischen Zeitung setzen fort, erweitern und vertiefen, was in den kritischen Jünglingsjahren begonnen worden war. Gleich im 4. Brief setzt Gerstenberg mit einer Treffsicherheit und Beschwingtheit des Gefühls ein, die Lessing fremd gewesen ist und die, formal wie materiell, den Mitarbeitern der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" Ehre gemacht hätte. Daß er dem „regelmäßigen" Tasso den „wilden" Ariost gegenüberstellt, daß er, nachdem er Shaftesbury kennen gelernt hat, für den französisch girrenden und nach Regelmäßigkeit messenden Autor den Ausdruck „Virtuose" prägte, ist weniger wichtig, als der Enthusiasmus für das, was er, hierin der erste Vorläufer der jungen Genies,

Gotik nennt[23]. Sie ist die wahre Arznei gegen das Französeln in Deutschland; es verschlage dabei gar nichts, wenn ihr „viele kleine Feinheiten der Kunst“ mangelten — um so größer sei der „Schauer der Bewunderung“, mit der man das Ganze betrachte. Der Verehrer Ossians spricht von majestätisch gewölbten Hallen und krummen Bogengängen, die ihm unendlich viel besser gefallen würden, „als die schönste Symmetrie, die sich durch keinen Vorzug, als durch einen richtigen Maßstab, empfehlen kann.“ Jede Tiefe wird den Franzosen abgesprochen[24], was eigentlich mit Gerstenbergs Abneigung[25] gegen „allgemeine Urteile über ganze Völker“, die er mit Lessing teilt, nicht recht in Einklang zu bringen ist. Aber was sagt man nicht alles in der Leidenschaft der Polemik! Der Drang, die ästhetische Franzosenherrschaft in Deutschland zu brechen, war eben doch stärker als der nach objektiver Erkenntnis — glücklicherweise! Eine dänische Kritik über ein französisches Trauerspiel möchte Gerstenberg wohl ins Französische, aber nicht ins Deutsche übersetzt wissen[26], denn die Deutschen „sind in theatralischen Werken einer tiefern Kritik gewohnt, als die auf der französischen Oberfläche hängen bleibt.“ Die französische Sprache an sich, über die er — wir sahen es bereits — verschiedene Urteile gefällt hat, wird das Prädikat „eintönige und seichte Bestimmtheit“ beigelegt[27]. Aus allen diesen Äußerungen und namentlich aus den Ausführungen über die nationalen Grundlagen der Poesie ersieht man, daß Gerstenberg bei seinem Kampf gegen „das französische Gewimmer“[28] nicht nur ästhetische Ziele verfocht, sondern daneben auch volkserzieherische, die nicht unmittelbar das Gebiet der Kunst angehen; keine Nation soll der anderen zu gefallen suchen, denn daraus könne nur zu leicht das Verlangen entspringen, sich nach andern zu bilden[29]. Wie sehr der Kritiker Gerstenberg die Hamburgische Neue Zeitung und ihren Geist auch dort beeinflußte, wo er nicht selbst als Rezensent auftrat, um „das langweilige Geschwätz der neuern Franzosen“[30] zu widerlegen, geht daraus hervor, daß das 193. Stück des Jahrgangs 1768 einen eigenen „gelehrten“ Artikel bringt, in dem der französischen Autorschaft nachgesagt wird, sie bestehe nur in der Kunst, „bis zum Eckel“ gesagte Dinge auf eine kindische und tändelnde Art einzukleiden. Bemerkenswert ist aber an den späteren Kritiken unseres Autors, daß die Ablehnung der Franzosen nicht mehr Hand in Hand geht

mit einer **unbedingten** Bewunderung der Engländer. Er wirft zwar noch ironisch seinem Liebling Home vor, daß er es gewagt habe, Shakespeare und Milton über Voltaire zu stellen[31]; aber den zeitgenössischen englischen Autoren billigt er den „komischen Genius" ihrer Vorfahren nicht mehr zu[32], ebensowenig Humor und Charakter[33]. Aber diese Wendung gegen England ist doch auch wieder nur eine gegen Frankreich. Denn den Grund dafür, daß jene schätzenswerten Eigenschaften den englischen Komödiendichtern verloren gegangen sind, sieht er in dem „Taumel der Verfeinerung", der diese Dichter ergriffen hat, in der „Schule der Pariser=Lebensart", in die sie gegangen, diese Schule, „in der Unverschämtheit zur Freymüthigkeit, abgenutzte Empfindung für geistreiche Gleichgültigkeit, und Schminke für Wahrheit gilt"[34]. Gerade was dem „Sturm und Drang" besonders an der Französelei verhaßt war, ist auch Gerstenberg immer wieder Gegenstand ironischer Abfertigung[35]: „die bunten chinesischen Figuren", ihre „gezierten Wendungen", „ihre zerschnittnen und auseinander gezerrten Gedänkchen", und „ihr mühsamer Auspuß eines jeden mittelmäßigen Einfalls". Man sollte denken, daß die immerwährenden Ausfälle gegen dieselbe Sache schließlich Publikum und Autor ermüden mußten. Aber nichts dergleichen! Daß die Leserzahl der Hamburgischen Zeitung, obwohl Claudius einmal an unseren Freund schreibt, daß seine „Anmerkungen" nicht von vielen verstanden würden[36], zunahm seit Gerstenbergs kritischer Tätigkeit, wurde bereits im ersten Bande hervorgehoben. Und Gerstenberg erwies sich eben dadurch gerade als echter Kritiker, der von seiner Mission überzeugt ist, daß er, mag die Materie noch so abgelegen sein, immer wieder auf das zurückkommt, worin er — mit Recht — das Grundübel seiner Zeit erkannt hat. „Es ist lächerlich, den wahren Geschmack, und zwar ausschließungsweise, in Frankreich zu suchen" — das ist der Grundakkord aller seiner Ausführungen[37], die sich in den letzten Jahren seines Kritikeramts auch immer schärfer gegen die Behandlung der französischen Sprache durch ihre eigenen Dichter wenden. Es ist ein Feldzug, den Gerstenberg mit Leidenschaft führt — um der Leidenschaft des Herzens willen, die die Franzosen nicht kennen und die er wieder in seine urewigen Rechte einsetzen muß. Es war wichtig genug, daß Gerstenberg nicht erlahmte. Denn die jungen Genies,

die auf seiner, Lessings und Herders Schultern standen, mußten den von ihnen begonnenen Streit weiter führen — wie lange, ersieht man daraus, daß Schubarts „Deutsche Chronik" von Ausfällen gegen die Französelei in Deutschland nur so strotzt, daß er nur zwei deutsche Grafen als glänzende Ausnahmen kennt — selbstverständlich die Stolberge —, die ihre Muttersprache nicht mit der französischen vertauscht hatten[38], und daß er ironisch bewundernd ausrufen muß: die Markgräfin von Baden-Durlach hielte sich nicht für zu groß und vornehm, deutsch zu können[39]. Ersieht man weiter daraus, daß Heinrich Leopold Wagner Lenzens „Anmerkungen über das Theater" mit einer Fanfare gegen die „Männerchen aus Goldpapier" begrüßt, gegen „die Helden aus Lilliput", die vor dem „majestätisch herbrausenden Sturmwind" zittern[40] — wobei man allerdings nicht außer Acht lassen darf, daß der bedeutendste Anreger Lenzens, Mercier, ein Franzose war! Lenz selbst aber, dieser prachtvolle deutsche Jüngling, stellt, ganz wie Gerstenberg, der verfeinerten Sprache den Hang zur „nervichten deutschen" gegenüber[41], denn alle rauhen Sprachen seien reicher als die gebildeten, weil sie mehr aus dem Herzen als aus dem Verstande kämen[42]. Mit Gerstenberg tritt er dem „Übermut des alles zerstörenden Witzes" gehörig auf die Hacken, „gothisch" ist ihm ein liebes Wort[43] — ganz wie bei Gerstenberg, und die Natur stellt er wie dieser als wahre Baumeisterin den Regeln der französischen Poetik entgegen[44]. Ohne engherzig zu sein, wie er es ja auch nie war, sondern immer nur leidenschaftlich, hat Gerstenberg sich die Abneigung gegen das Französische bewahrt. An seinem literarischen Freund Charles de Villers weiß er noch im hohen Alter „eine gewisse Gediegenheit" der Gedanken zu rühmen, die man bei den Schriftstellern der französischen Nation sonst zu vermissen pflege[45].

In den Jahren von Gerstenbergs entscheidender geistiger und seelischer Entwicklung, in der Zeit, da er die Universität bezog, korrespondierte Lessing mit Nikolai und Mendelssohn über das Trauerspiel, und in diesem für die Kenntnis unserer ganzen Geistesgeschichte fast ergreifend wichtigen Dokument, mit dem wir uns später noch genauer zu befassen haben werden, gelangt endlich ein schon von andern beschrittner Weg an sein endlich erreichtes Ziel: die Anerkennung des Gefühls als der elementaren Kraft,

ohne die der Poet und die Poesie nicht denkbar sind. Wir haben bereits gesehen, daß sich Gerstenberg nach rascher Überwindung des Gottschedschen Standpunktes zu derselben Auffassung durchrang, die übrigens auch an solchen Stellen bereits die alten Überzeugungen ins Wanken brachte, wo man das eigentlich nicht erwartet. Verlangt doch Flögel sogar in Klotzens Rezensieranstalt, daß man aus den Quellen der Empfindung schöpfe[46]. Es ist selbstverständlich, daß die moralischen Wochenschriften, daß Addissons und Shaftesburys Lehre von der produktiven Phantasie als der Grundlage der Kunst, daß Dubos und sein Liebling Home, daß Hume und Burke und noch manche andere Gerstenberg den Weg zu den neuen Idealen, für die er sich dann so mannhaft einsetzt, schneller finden ließen, als es ohne sie geschehen wäre. Homes Kampf gegen den französischen Klassizismus, seine Überzeugung, daß „Regelmäßigkeit, Ordnung und Verbindung" lästige Schranken für eine kühne und fruchtbare Einbildungskraft seien[47] und Dubos Energie, mit der dieser Franzose Front machte gegen die Rationalisierung und Intellektualisierung der Poesie durch seine ästhetisierenden Landsleute, haben Gerstenberg natürlich in seinen Anschauungen befestigt und bis zu einem gewissen Grade sicher gemacht. Mit einem modernen Ausdruck würde man diesen Vorgang Bildungserlebnis nennen. Die zweifellose Stärke dieses Bildungserlebnisses ist an sich genommen, ganz unabhängig von seinem Inhalt, ein Merkmal der aufklärerischen Position Gerstenbergs. Darüber darf aber das „Urerlebnis" nicht vergessen werden, dessen Wurzeln gerade im Falle Gerstenberg nur schwer bloßzulegen sind, das wir aber an der Frische und Unmittelbarkeit, ja gelegentlich Besessenheit seiner Kritik überall empfinden und sich schöpferisch entfalten sehen. Das Urerlebnis dieser ganzen Zeit, soweit die produktiven Geister in Frage kommen, die ihr das Gepräge geben, ist eben das plötzliche und im tiefsten Grunde unerklärbare Aufflammen von Ideen und Erkenntnissen, die eine Umgestaltung der Dichtung, der Anschauungen von ihr und schließlich der gesamten Kultur herbeiführen: der heilige Geist fortschreitender Menschheitsentwicklung wählt sich einige Geister aus, erleuchtet sie, auf daß sie andere, auf daß sie ihr ganzes Volk erleuchten.

Verfolgen wir einmal in einem kurzen gedrängten Streifzug, wie Gerstenberg nicht nur negativ das System und die Regeln

außer Kurs zu setzen sucht, sondern auch positiv für das Recht des Dichters auf wahre Empfindung und seine Pflicht zur wahren Empfindung, sowie für die Kraft der Phantasie eintritt. Bereits als er des Freundes Friedrich Jakob Schmidt „Poetische Gemählde" bespricht, werden „wahre Empfindung" und „süßes Wesen" scharf gegeneinander kontrastiert[48]. Als Gerstenberg sich mit Dubos auseinandersetzt, ironisiert er die Kritiker[49], die kalt bleiben, obwohl der Dichter „die Empfindungen von ihrer schönsten Seite aufbiethen", obwohl er sie „in der angenehmsten Raserey durch alle Wunder der Natur führen" mag. Mit Home verlangt er, daß der Künstler mit den verschiedenen Erscheinungen der Leidenschaft bekannt sein muß[50]. Gerstenberg hätte also Sewards von den Franzosen abweichende Auffassung des Begriffes „Sentiment" geteilt[51] und mit ihm die Schilderung der „Phänomena der Denkungsart seiner Charaktere" in den kleinsten und feinsten Zügen bezeichnet. Treffend verspottet er die deutschen Universitäten, wo der Imagination der Rang nur in der Klasse der unteren Seelenkräfte angewiesen ist, obwohl sie „an den berühmtesten nützlichsten Erfindungen, deren die menschliche Gesellschaft sich rühmen kann, den wichtigsten Antheil" nimmt[52]. Die heftige Polemik gegen die Universitätspedanten und ihre selbstzufriedene Einfalt ist schon ganz die Sprache und Art der jungen Genies und könnte sich ebensogut in einem der Klingerschen Jugenddramen finden. Die Erfahrung des Herzens gilt unserem Gerstenberg eben mehr als „alle unrecht genutzte Muster"[53]. Wartons Enthusiasmus für Spencers „Feenkönigin" und dessen Bewunderung für „die wunderbare Kraft einer schöpferischen Imagination", erscheint ihm so wichtig, daß er davon ausführlich Mitteilung macht[54]: „Wenn der Feyenköniginn jene Ordnung und Oekonomie mangelt, welche die epische Strenge erheischt, so ist uns doch dieser Mangel kaum merklich, da er durch etwas ersetzt ist, was uns weit nachdrücklicher anzieht, etwas, das die Affekten, die Gefühle des Herzens, mehr als den kalten Beyfall des Kopfes interessiert." Und immer schlagkräftigere Prägungen findet er für seine Überzeugung. „Wozu dient es, ein Gefühl erlernen zu wollen, wenn die Natur es versagt hat[55]?" Deshalb ist es etwas völlig anderes[56], „die Empfindungen nach ihrer Entstehungsart, Vermischung und Auswechselung", oder „nach der Schulmethode .... anzuordnen."

Die Wahrheit der Einbildungskraft täuscht nie, ist untrügliche Wahrheit[57]. Daß hier ein Mensch spricht, der von dem Schöpferischen im Menschen die allerhöchste Meinung hat, und kein ohnmächtiger Nichtskönner: das sehen wir daraus, daß Gerstenberg dort, wo es sich nicht um die freien Gebilde der Phantasie, sondern um Erkenntnis handelt, jedes Berufen auf nichts als Empfindung ablehnt[58]: „Wehe der Philosophie, wenn jeder Phantast sich in Absicht ihrer Erkenntnisgründe auf seine Empfindung berufen darf." Gerstenberg verlangt vielmehr Beobachtung über die Empfindung und daraus folgende allgemeine Erfahrungssätze. Um so vergnügter nimmt er dann wieder das kritische Schwert in die Hand, um für „den ungekünstelten Ausbruch der Empfindung" zu Felde zu ziehen, gegen alles „herbeygeschraubte", das nur glänzen will[59]. Aus „der Fülle seines eigenen Herzens" soll der Dichter singen[60], Empfindung kann nur durch Empfindung begriffen werden[61], und wenn er zu dem Briefwechsel zwischen St. Evremond und Waller und an seiner Schwärmerei „einige starke Züge von edlem Herzen" bemerkt hat, so könnte das ebensogut im „Simsone Grisaldo" stehen. Gerstenberg hat die Brust, wo nach dem Worte Lenzens[62] „mehr als eine Adamsribbe rebelliert wird", weit geöffnet, um „den Schrei der Natur" zu verteidigen, was Lenz, auch dank Gerstenberg, nicht mehr nötig hatte[63]. Auch nicht mehr nötig haben wollte. Denn wenn er sich im „Neuen Menoza" zwar noch gegen den Fehler aller „Deutschen" wendet, sich ein System zu bauen, und was in das nicht hinein paßt, in die Hölle zu verbannen[64], so macht er sich doch in derselben Komödie lustig über das, was man „Empfindung" nennt[65] und was in Wahrheit nur „verkleisterte Wollust" ist. In der Tat wurde ja von vielen „Empfindsamkeit" mit „Empfindung" verwechselt — worüber wir noch näheres hören werden.

Es liegt nicht nur im Wesen der Aufklärung, sondern im Wesen der Entwicklung der Einzelpersönlichkeit überhaupt, daß sich mit zunehmendem Alter ein Bedürfnis einstellt, über die Prinzipien ins klare zu kommen, die dem Produktiven, um dessentwillen man sein Dasein bejaht, zu Grunde liegen. In diesem Sinne gibt es für die meisten einen Zeitpunkt, wo sie — nach der Anschauung der jungen Genies — „aufgeklärt" werden, weil sie die innere Nötigung empfinden, sich über sich aufzuklären. Nicht nur im po-

litischen, sondern auch im ästhetischen und literarischen Felde gibt es Leute, die als Revolutionäre beginnen und als Geheime Hofräte enden. Wer dieses Bedürfnis nicht oder nur in geringem Maß hat, kann unter Umständen schon allein aus diesem Grunde der neuen Zeit näher stehen als der alten — auch wenn seine durch den Druck überlieferten Überzeugungen mehr der Vergangenheit zuneigen sollten. Das ist, wie wir bereits erkannt haben und noch weiter sehen werden, Gerstenbergs Sache nicht. Um so mehr weist seine seelische Struktur in die Zukunft. Er hat gewiß den Aufklärer nicht überwunden und dessen guten Seiten, bewußt und unbewußt, bejaht. Aber nicht nur sein Kampf gegen das System, ebensosehr der Umstand, daß in seinen wirklich schöpferisch kritischen Jahren auch nicht einmal der Versuch nachweisbar ist, den Kritiker Gerstenberg systematisch zu begründen, weist ihn in die Reihe der Pioniere des „Sturm und Drangs". Ein System hatten Gottsched, die Schweizer, Baumgarten, Sulzer; Mendelssohn und Nicolai den Habitus des Systems, nicht das System selbst (dazu waren beide innerlich viel zu unruhig und unsicher); Lessing verzichtete auf beides; und Gerstenberg folgt ihm darin: erst als er sich selbst aufgibt, hat er das Bedürfnis, in der systematischen Beschäftigung — nicht mit den Ideen, die seiner Jugend Glanz und Kraft verliehen, sondern mit der Philosophie Kants — den Faust in sich zum Schweigen zu bringen. Gerstenberg begann systematisch zu denken, als er Eigenes nicht mehr zu denken hatte. Wenn er später — im Jahre 1808 — behauptet[66], der Gegensatz zwischen der Zuversicht seines kritischen Tons und seinen tatsächlichen Kenntnissen, habe ihn dazu geführt, immer auf Prinzipien zurückzugehen, so beweist dieses Eingeständnis, wie bereits dargelegt, seine innere Unsicherheit, widerlegt aber nicht, wie es den Anschein haben könnte, das eben Gesagte. Wenn Gerstenberg nicht von Anfang an jene Disposition zum System, das eigentliche Merkmal der „Aufklärung" aller Zeiten, in sich getragen hätte, hätte er weder den Zwang zur Entschuldigung seiner kritischen Art gefühlt, noch aus einem Kritiker ein Systematiker werden können. Aber jene Disposition war in der Jugend eben nicht stark genug, den mächtigen schöpferischen Drang, wie er in Gerstenbergs Kritik zum Ausdruck kam, zu unterbinden; ja, das mehr oder weniger

unbewußte Gefühl, der Aufklärung innerlich noch keineswegs entwachsen zu sein, erklärt die Heftigkeit seiner Polemik gegen ihre hauptsächlichsten Grundsätze zu einem guten Teil mit.

Zu diesen gehört die Lehre des Franzosen Batteux von der Nachahmung der Natur[67], die das Wesen der Kunst ausmache. Gerade die innere Einstellung Gerstenbergs zu diesem damals so viel diskutierten Grundsatz und ihr formaler Ausdruck beweisen, daß er in der Zeit, als der Kampf gegen das System seine Haupttriebfeder war, ausschließlich Kritiker und nicht Systematiker gewesen ist. Sonst hätten seine Veröffentlichungen ja gar nicht soviel Aufmerksamkeit erregen und nicht so starken nachhaltigen Eindruck hinterlassen können; in dieser schöpferischen Zeit ist er den neuen Idealen wirklich sehr viel näher, als denen, die sich überlebt hatten. Seine kritischen Äußerungen stehen nicht zwischen den Epochen, sondern sind in höherem Maße gesättigt von der Atmosphäre der Zukunft — im Gegensatz etwa zu Thomas Abbts Abhandlung über den Tod für das Vaterland, in der sich der Enthusiasmus der Jugend und philosophische Tüftelei noch ganz die Wage halten. Eben darum aber ist Gerstenberg als Gesamtpersönlichkeit als Mensch zwischen den Zeiten zu betrachten und zu behandeln.

Diderot hat in seinem Dialog „Rameaus Neffe" Batteux einen Heuchler gescholten und von Goethe wurde er in den Anmerkungen zu der Übersetzung dieses Werkes ein „Apostel des halbwahren Evangeliums der Nachahmung der Natur" genannt[68], „das allen so willkommen ist, die bloß ihren Sinnen vertrauen und dessen, was dahinter liegt, sich nicht bewußt sind". Goethe und Schiller, wie überhaupt die Klassik, brauchten sich mit dem Evangelium des französischen Ästhetikers nicht mehr zu befassen; zu ihrer Zeit hatten dessen zahlreiche Gegner ihre Arbeit so gründlich besorgt, daß es niemandem mehr einfiel, die Begriffe „nachahmen" und „Dichtung" miteinander in Verbindung zu bringen; denn man hatte erkannt, daß die höhere Wirklichkeit des poetischen Kunstwerks von dem göttlich inspirierten Genie geschaffen, nicht von dem „Maler" der gemeinen Wirklichkeit abgeschrieben wird. Hatte doch sogar Klotz 1771 schon gemeint, ein jeder müsse über „die nichtigen Kontroversen von dem Grundsatze der Nachahmung" lachen und es abgelehnt, ein Buch „mit Vergnügen" zu lesen,

dessen Hauptabsicht darin bestände, „alles auf diesen falschen Grundsatz zu reduciren“[69]. Goethe hat aber nicht verstanden, weshalb Diderot gerade den Ausdruck „Heuchler“ wählt. Diderot, der, wie wir noch sehen werden, für die Kunstanschauungen der jungen Genies in mehr als einer Hinsicht von Bedeutung wurde, hat damit eine ganz sturm- und drangmäßige Bezeichnung gewählt. Denn wer erschien den Lenz und Genossen heuchlerischer, als der, der nicht aus einer großen Besessenheit heraus schrieb, um sich selbst und seine Seele darzustellen, der nicht selbst Natur war, sondern der sich nach der Natur richtete, vernünftlerisch, erwägend und verstandesmäßig! Ablehnung der Regeln bedeutete Ablehnung der rationalistischen französischen Ästhetik und damit auch Batteux’, der ja im eigenen Lande vor allem von Dubos in dem Augenblick gerichtet war, wo dieser das Nachgeahmte und die Nachahmung in bezug auf ihre seelische Intensität, nicht auf den Grad ihrer Wirklichkeit betrachtet und miteinander vergleicht. So ist es denn kein Wunder, wenn Gerstenberg die Lehre Batteux’ zunächst sehr wenig Kopfzerbrechen macht. Im Grunde steht er von Anfang an auf dem Standpunkt jenes Wortes aus Zimmermanns Schrift „Vom Nationalstolz“, das er dem 22. Stück des „Hypochondristen“ voranstellt: „O daß nur das groß ist, was unnachahmbar ist!“ Die Abneigung gegen die „Kunstrichter“ geht Hand in Hand mit dem Abscheu[70] vor der „Seuche der Nachahmung“. Gewiß, in der ersten uns überlieferten Rezension, wo er das Thema streift, scheint er noch nicht so weit gekommen zu sein. Noch meint er, daß „die Kunst zu mahlen“ der höchste Grundsatz der Dichtkunst genannt werden könne[71]. Er scheint also die verkehrte Grundanschauung der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu teilen, daß der Dichter mit Worten male und der Maler mit Farben dichte. Er fügt allerdings hinzu „unter der gehörigen Einschränkung“. Er fühlt sich also unsicher. Aber näher äußert er sich über den Charakter dieser Einschränkung nicht, beruft sich nur sehr allgemein auf Baumgarten, um dann zu urteilen: „wer das, was der Mahler unter Anordnung und Komposition eines Gemäldes versteht, gehörig auf die Poesie anwendet . . . der hat ohne Zweifel eine sehr wichtige Pflicht erfüllt, die unsern Dichtern bekannter zu werden verdient.“ Man muß bedenken, daß der junge Gerstenberg, er war zweiundzwanzig

Jahre, als er sich zum erstenmal kritisch vernehmen ließ, hier offensichtlich unter dem Einfluß des ersten Herausgebers der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" stand, der das neue Organ mit der Behauptung eingeleitet hatte[72]: „Der Dichter muß sich erinnern, daß er die Natur nachahmen soll, daß aber seine Nachahmung nicht die Natur selbst seyn soll". Der zweite Teil dieses Lehrsatzes findet sich auch bei unserem Gerstenberg betont, wenn er, der Regelgegner, sogleich bemerkt, daß man „diese Eigenschaften" — nämlich die Kunst des Malers, jeden Zug am rechten Ort anzubringen — nicht überall in gleich hohem Grade fordern dürfe, denn das „hieße die Gesetze der Kritik bis zur Tyranney treiben!" Das klingt denn doch schon ganz anders, als man von einem eben der Gottschedisierenden Jenenser Deutschen Gesellschaft entlaufenen Mitglied hätte erwarten sollen! Identifizierte doch ein Jahr nach Erscheinen des Gerstenbergischen kritischen Erstlings der Leipziger Papst noch „Natur" mit „bon sens" in heftiger Polemik gegen Young, dessen Tafeln zerbrechende Schrift über die Originalwerke ein Jahr vorher veröffentlicht worden war[73]. Und als Gerstenberg sich mit den Ideen vertraut gemacht hatte, durch die Young in seinem Schreiben an Richardson die literarische Jugend revolutionierte, als er die psychologische Ästhetik kennen gelernt hatte, als ihm Shaftesbury, Harris, Burke, und vor allem Home, dessen „Elements of criticism" 1762 erschienen, keine Fremden mehr waren, da geht mit ihm auch in diesem Zusammenhang jene schnelle plötzliche Wandlung vor sich, die wir nun schon zu wiederholten Malen feststellen konnten. In jener ersten Rezension spendet er noch dem Kardinal Bernis Beifall, der über unwissende Dichter schilt, die von Sitten und Leidenschaften reden, „ohne das menschliche Herz durchstudiert zu haben". Das ist gewiß gegenüber dem reinen Rationalismus ein Fortschritt, aber der Sturm und Drang wäre fortgefahren: „ohne Leidenschaften zu besitzen". Auch beruft er sich auf Johann Adolf Schlegel, der der Nachahmungstheorie Batteux' schon empfindlich zu Leibe gerückt war[74]. Viel wichtiger ist, daß Friedrich Jacob Schmidt bereits am 30. Januar 1760, also unmittelbar nach Erscheinen des fünften Bandes der „Bibliothek", an den Freund schreiben kann[75]: „daß man aber, wie Sie behaupten, die Empfindungen ohne Gemälde abfassen könne und müsse, das gebe ich Ihnen nicht zu . . ." Und müsse!

Gerstenberg läßt also nicht einmal mehr die Möglichkeit einer Vermischung der Künste zu, vielmehr fordert er für die Poesie völlige Autonomie. Jammerschade, daß sein Schreiben an Schmidt, der dem Freunde begreiflicherweise auf seinem schnellen Entwicklungsgang nicht folgen konnte, bisher nirgendwo zu finden war. Wie prachtvoll er aber um sich geschlagen haben muß, davon ist jene Rezension gegen Bodmer ein eindringliches Zeugnis, die Gerstenberg bald nach jenem Brief Schmidts in der „Bibliothek" veröffentlichte[76]. Sechs Jahre vor der zweiten Sammlung von Herders Fragmenten und in der Ausdrucksweise des eben liebgewonnenen Hamann tritt er hier ein für die Beseelung durch den Dichter als der wichtigsten Vorbedingung für poetisches Gelingen. „Die himmlische Flamme" kann „kein Grieche" geben, sie stammt aus dem poetischen Ingenium selbst, oder sie ist identisch, wie Herder sagt, mit der „Nachahmung unsrer selbst". Und ganz im Sinne Herders, der die Nachahmung des Geistes der Antike verlangt — die ja eben, vom Standpunkt des 18. Jahrhunderts aus gesehen, keine Nachahmung ist —, im Sinne Herders, der im Originalschriftsteller, wenn er diese ehrende Bezeichnung verdient, auch immer einen Nationalautor sieht[77], führt Gerstenberg den Mangel an Nationalcharakter in der Sprache der deutschen Dichtung auf die leidige Sucht der Nachahmung zurück. Bodmers „wunderseltsame" Sprache nennt er weder recht deutsch noch recht griechisch, noch recht orientalisch. Gerade an diesen Ausführungen ist ersichtlich, welch bahnbrechender Geist Gerstenberg gewesen ist. Er ist nicht nur über seine Vorgänger J. E. Schlegel[78] und J. A. Schlegel weit hinausgekommen, er hat auch sowohl Lessing wie Herder anticipiert. Man darf sogar sagen, daß er im Grunde schon von Anfang an Batteux überwunden hat — sich nur noch nicht gleich, seinem Charakter gemäß, zu seinen neuen Einsichten zu bekennen wagt. Als er sich dann innerlich überwunden hat, zieht er mit schonungsloser Energie gegen die Kunstrichter zu Felde, denen keine Ode gefällt, in der die „Unordnung" nicht pindarisch ist[79], ohne daß unser Autor das Bedürfnis empfände, sich vom Standpunkt normativer Ästhetik mit dem Problem zu beschäftigen. Nur nimmt er ausdrücklich zurück, was er früher über „die Kunst zu malen" gesagt hat[80]. Es geht nicht an, die Dichter pedantisch nach den Regeln der Malerei zu beurteilen und mit

Nachdruck bezieht er sich auf den „unbeschränkten schöpferischen Geist", ohne den sehr vieles in den Werken der Genies unmöglich wäre. Wenn er an Batteux die feine Empfindung zu rühmen weiß, so doch nur, um dessen philosophische Erörterungen als unlesbar hinzustellen[81]. Diese Stelle ist auch deshalb merkwürdig, weil sich Gerstenberg hier also direkt gegen jede Systematik und für den kritischen, psychologischen Impressionismus erklärt.

Ein Standpunkt, den er theoretisch und vor allem praktisch gerade im Hinblick auf das Problem der Nachahmung, das für ihn keines mehr ist, im „Hypochondristen" nun besonders scharf und präzis vertreten kann, in demselben „Hypochondristen", dessen Herausgeber Schmidt gleich in dem ersten der von ihm verfaßten Stücke eine Lanze für Batteux bricht. Auch das Genie, das Original — Gerstenberg führt als Beispiel den „Mann der sokratischen Denkwürdigkeiten", Hamann, an — ist nicht deswegen Original, um nachgeahmt zu werden. Man kann den „körnichten und geistreichen Ausdruck" der Winckelmann — den Gerstenberg später anders einschätzt — Klopstock, Zimmermann usw. hoch einschätzen: „aber sollten sie denn deswegen nachgeahmet werden? Nachgeahmet wollen sie nicht seyn[82]!" Da klingt ein Ton an, den die „Schleswigschen Briefe" wieder aufnehmen, mächtiger noch und eindringlicher, zuerst in der genialen Charakteristik Homers[83], in der Herders fast gleichzeitige Gegenüberstellung von Poet und Künstler wiederkehrt als Gegensatz von Grieche und Künstler. Nicht das, was Corneille und Genossen dem Sophokles nachgeahmt haben, bewundert Gerstenberg, sondern die „wilden Schönheiten" des Philoktet, in dem sich der ganze Grieche offenbare, d. h. in diesem Zusammenhang das schöpferische Ingenium. „Künstler können wir alle werden — aber ach! wer ein Grieche wäre." Ganz ähnlich wirft er später noch Bodmer vor, er habe Shakespeare nicht „in der Wildheit der Charaktere", sondern lediglich „in der Errichtung des Plans" nachgeahmt[84]. Dagegen wendet er sich gegen Klotz, der Lavater vorgehalten hatte, seine Schweizerlieder seien nicht original, lediglich aus dem Grunde, weil Gleim vortreffliche Kriegslieder vor ihm gesungen hatte. Einen solchen Vorwurf läßt Gerstenberg nicht gelten, weil man zwischen „originaler" Nachahmung

und „knechtischer" Nachahmung unterscheiden müsse[85]. Diese letzten nennt er auch „Nachäffung" — ein Ausdruck, den Herder und spätere Ästhetiker, ja sogar Kant, erst nach Gerstenberg gebraucht haben; er versteht darunter diejenige Nachahmung von Manier und Komposition eines Werkes, die sich ganz auf den sehr besonderen Charakter des Autors beziehen[86]. Wie sehr diese Anschauungen in der Richtung von Gerstenbergs Entwicklung liegen, ersieht man daraus, daß er im „Hypochondristen" schon mit Young eine Art der Nachahmung das Wort redet[87], „die mit dem Urbilde streitet" — das also eben ist die „originale" Nachahmung. Wenn Gerstenberg ein andres Mal, mit einer Shaftesburyschen Wendung, den Nachahmer den „Virtuosen in der schönen Natur" nennt[88], so braucht er nach dem bisherigen keiner längeren Auseinandersetzung, um in dieser Bezeichnung eine Verurteilung zu erblicken.

Mit dem Worte: „Meine Wälder haben keine Ordnung, keine Methode: und wann wäre dies bei Wäldern eine Schönheit?", schließt Herder das vierte Wäldchen[89], nachdem er unmittelbar vorher über Nachahmung und Illusion gehandelt hat. Hätte Gerstenberg dasselbe von sich sagen können? Dürfen wir dasselbe von ihm sagen? Zeugt das, was er in den Schleswigschen Briefen und in der Hamburger Zeitung über die Illusion ausführt und was hier im engsten Zusammenhang mit der Nachahmung der Natur behandelt werden muß, nicht nur von seiner Sehnsucht nach Methode, sondern von erreichter Systematik, die sich von dem inneren und äußeren Habitus der Schulästhetik damaliger Zeit gar nicht oder doch nur wenig unterscheidet? Und ist nicht folgerichtig Gerstenbergs Illusionstheorie ein Element in ihm, das nicht vorwärts in die Zukunft, sondern zurück in die Vergangenheit weist? Genau das Gegenteil ist der Fall. Denn Gerstenbergs Bemühungen um die vielbesprochene Rolle der Illusion in der Poesie sind erfolgreich nur da, wo sie unklar sind, wo er über den Begriff Illusion hinausgeht und ihn zur Kunstwirkung überhaupt erweitert. Gerade seine hier zu betrachtenden Darlegungen beweisen besonders deutlich: wo er wissenschaftlich klar sein will, versagt er infolge seines Mangels an philosophischem Sinn, wo er unklar ist, bestätigt er seine eigene kritische Begabung, gerade insoweit sie produktiv ist.

Der Begriff der Illusion spielt in der Übergangszeit von der Aufklärung zur Genieperiode eine wichtige und viel diskutierte Rolle, vor allem bei Mendelssohn und Nicolai einerseits, bei Lessing und Herder andererseits[90]. Gerstenberg führt ihn in seine Kritik zum ersten Male ein bei Gelegenheit des Sendschreibens an Weiße. Dieses Sendschreiben geht einem Drama voran und nur in Rücksicht auf das Drama betrachtet er auch die Illusion[91]; er hält sie „für den großen Grundsatz" des Dramas, beruft sich ausdrücklich darauf, daß in dieser Hinsicht „alle Dichter und Kunstrichter miteinander einig sind" und scheint so Weilen recht zu geben, der meint, daß Gerstenberg hier ganz im Banne der französischen Ästhetiker stände. Weilen hätte nun allerdings auch die Schweizer sowie einige Engländer nennen können: denn mit Breitinger und Bodmer sind nicht nur Batteux, Fontenelle und Dubos, sondern auch Burke und Harris der Ansicht, daß Wesen und Lustgefühl der Illusion auf dem Vergnügen beruhen, das die Entdeckung der Nachahmung vermittle. Aber: ist das wirklich der Standpunkt Gerstenbergs? Dann wäre schon Elias Schlegel über ihn hinausgekommen, der diese durch und durch materialistische Auffassung, die nicht mehr Illusion, sondern Betrug genannt werden muß, sehr entschieden widerlegt[92]. Gerstenberg geht im Gegenteil weit über Schlegel hinaus und ist schon vor Mendelssohn, der erst, wie Goldstein nachgewiesen hat, 1771 die einzig mögliche Definition gab, zu einer Anschauung gelangt, die sich mit der des Popularphilosophen begegnet, in der Formulierung aber freilich auch schon eine größere Freiheit gewonnen hat. Er ist sich ganz bewußt, daß noch niemand die Frage zuverlässig beantwortet hat, wodurch die Wirkung der Illusion hervorgebracht wird. Ohne das Fachrüstzeug der Schlegel, Mendelssohn usw. zu bemühen, widerlegt er weniger die Betrugstheorie der zeitgenössischen Ästhetiker als daß er über sie einfach hinweggeht, indem er behauptet[93]: „Niemand wird durch die Wahrheit der Handlung so sehr getäuscht, daß er darüber die Vorstellung des Schauspiels im Ganzen vergessen sollte." Ihm geht es um die einzig wahre, die *ästhetische* Illusion, welche die Nachahmungstheorie nicht bejaht, sondern verneint. Nicht das ist das Wesentliche, daß die Nachahmung Identität mit dem Nachgeahmten vortäuscht, sondern daß der Dichter die volle Emp-

findung des Zuschauers aufrecht zu erhalten weiß, obwohl diesem stets bewußt ist, um es banal auszudrücken, daß er im Theater sitzt. Nichts anderes können und wollen die Worte sagen: „Aber alsdann störet der Dichter meine Illusion, wenn er durch irgend eine Schwäche in der Ausführung die Fortschreitung meiner Leidenschaften unterbricht, wenn er, eben da mein Herz anfieng, an einer rührenden Stellung Antheil zu nehmen, mich plötzlich in eine episodische oder gar contrastirende Handlung hineinführt und mich alle Augenblicke durch die schlechte Anordnung des Pathos aus meiner Betäubung erwecket.“ Das ist gewiß noch sehr im Stil der Aufklärung ausgedrückt, unklar, aber doch verständlich für jeden, der die Gerstenbergsche Entwicklung im Zusammenhang überblickt. Mit Mendelssohn, und in dessen Stil meint auch Gerstenberg, daß den „oberen Seelenkräften“ bewußt sein muß, „es sei eine Nachahmung und nicht die Natur selbst“, aber er ist, wie wir ja bereits gesehen haben, weit entfernt davon, daraus, wie Mendelssohn[94], den Schluß zu ziehen: „Die schönen Künste sind eine Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst.“ Schon ganz geniemäßig meint er vielmehr an derselben Stelle, es sei völlig gleichgültig, ob der Dichter ihn von Rom nach Alexandrien oder von Alexandrien nach Rom versetzt, „woferne er mir nur zeigt, was ich zu sehen wünschte, und was meine Empfindungen befriedigen kann. Wenn die Wichtigkeit und das Interesse der Handlung beständig für mich fortwächst, was geht mich die Geographie der Örter, was geht mich die Chronologie des Dichters an?“ Die starke Betonung der Empfindung auch in diesem Zusammenhang — auf den wir bei der Würdigung von Gerstenbergs Anschauungen über das Drama noch zurückkommen — macht die Bedeutung dieser Betrachtungen aus der „Vorrede“ der „Braut“ aus. Die Weilensche Deutung wäre bei den gegenteiligen Äußerungen Gerstenbergs aus früherer Zeit gar nicht zu verstehen. Wohl aber stimmt Gerstenberg mit Lessing überein, der zwei Jahre später, im 56. Stück der Dramaturgie, davon redet, daß jede gewaltsame Handlung den Zuschauer mehr oder weniger aus der Illusion zu bringen pflege[95].

Ist in dieser Hinsicht die Priorität Gerstenbergs sicher — worauf an und für sich, wie zu wiederholten Malen dargelegt,

kein Wert zu legen ist —, so ist Lessing der Vorgänger Gerstenbergs, als dieser sich über die Illusion zum zweiten Male theoretisch klar zu werden sucht. Denn der zwanzigste der Schleswigschen Briefe, dessen Schluß der Illusion im Zusammenhang mit der Geniefrage gewidmet ist, erschien unmittelbar nach Lessings „Laokoon" und es war nur natürlich, daß dieses Werk, das nicht nur mit dem: ut pictura poesis — einem Grundsatz, der der Poetik doch sehr heilsam war, weil er sie vom Rationalen zur Sinnenwelt wandte — aufräumte, sondern vor allem die Frage zu lösen suchte, wie durch die Folge einzelner Worte eine Illusion entstehen kann, ohne daß uns die Folge — das Mittel also — bewußt wird, Gerstenberg veranlaßte, sich seinerseits von Neuem mit dem bedeutsamen Problem zu beschäftigen — um so mehr, als ja auch die Kunstlehre unserer Klassiker ohne den „Laokoon" gar nicht denkbar wäre. „Laokoon" konnte so stark auf unseren Gerstenberg einwirken, weil in ihm vieles, wie wir gesehen haben, den Lessingschen Anschauungen entgegenkam. Eine Beziehung zu Baumgarten, wie Weilen und Koch sie voraussetzen[96], besteht tatsächlich nicht. Und wie Koch sagen kann, Gerstenbergs Lehre von der Illusion sei im Grunde nur die alte Theorie von der Notwendigkeit des Wunderbaren[97], bleibt völlig rätselhaft. Was Gerstenberg seinem Bibliothekar gleich zu Beginn sagen läßt[98], knüpft direkt an die Formulierungen aus der Vorrede zur „Braut" an und gibt eine Anschauung wieder, die Lessing folgendermaßen ausdrückt[99]: „. . . er (nämlich der Poet) will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblick der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu seyn aufhören." Das ist nichts Anderes, als was Gerstenberg unter dem (ästhetischen) Betrug einer höheren Eingebung versteht. Gewiß, er geht hier ganz gewiß keinen systematischen Gang, hat auch selbst ein Gefühl dafür: aber gerade darin offenbart sich seine Bedeutung für die kommende Generation. Plötzlich[100] redet er nicht mehr von der Illusion im Hinblick auf den Zuschauer, sondern auf den Dichter. Damit haben wir uns erst bei der Besprechung von Gerstenbergs Stellung zur Geniefrage zu beschäftigen. Die hier stolz abgegebene Erklärung „dieß ist keine Definition: aber es ist Er-

fahrung, es ist Gefühl" hätte auch in jenem Zusammenhang fallen können. Nur daß sich — wie dann die folgenden Ausführungen zeigen — mit dem Stolz auf das neue Weltgefühl, wie wir getrost sagen dürfen, der Zwang des „Aufklärers" zur Entschuldigung wegen dieses selben neuen Empfindens und daher der Versuch mischt, das intuitiv Erkannte theoretisch zu begründen, worauf dann die getadelte „Unklarheit" — die uns doch so notwendig erscheint — zurückzuführen ist. Alles, was Gerstenberg des Weiteren über die Illusion ausführt, bestätigt diesen Eindruck, stellt ein eigenartiges Durcheinander von unmittelbar Empfundenem und mittelbar Überlegtem dar. Was sein Bibliothekar im Gegensatz zu Herders späteren Ausführungen im ersten Wäldchen über den Unterschied von „bildlich denken" und der „Vollkommenheit des sinnlichen Ausdrucks" (Baumgartens oratio sensitiva perfecta) zu sagen weiß, das könnte der Methode nach vielleicht in einer der Ästhetiken der Zeit stehen oder im Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Lessing figurieren. Dem Sinne nach ist es ein Bekenntnis zu den Grundsätzen des „Laokoon", indem durch den Gegensatz der ästhetischen Begriffe auf die Verschiedenheit von Poesie und unpoetischen Bezirken, wie etwa der Beredsamkeit, hingewiesen wird. Aber nicht das ist das Wesentliche (denn es sagt nichts, was Gerstenberg nicht schon vorher, und zwar knapper und überzeugender, ausgesprochen hätte), sondern das Bemerkenswerte ist die bei diesem Anlaß erfolgende ärgerliche Polemik gegen die Lehrbücher. Ganz „genimäßig" erklärt er, mit diesem nichts gemein haben zu wollen noch zu dürfen und sein Ärger ist begreiflich, weil er gegen Elemente seines eigenen Innern, seiner eigenen geistig-seelischen Struktur ankämpft. Tatsächlich hat er eben doch etwas mit jenen gemein. Denn die fehlende Terminologie macht ihm Sorge; er würde gern die Wirkung, durch die sich die Poesie von Mittelgattungen unterscheidet, bestimmter ausdrücken können[101]. Überall spürt man den typischen Übergangsmenschen, der im Gefühl schon der neuen Zeit angehört, dessen Verstand, dem Alten auch entfremdet, doch zu sehr des inneren Bandes mit jenem entbehrt, und daher stammelt, wo das Genie den deckenden Ausdruck — auch und gerade im Kunsttheoretischen — sogleich findet. Eine verblüffende Illustration zu diesem inneren Dualismus ist Ger-

stenbergs plötzliche Behauptung[102], er lasse die Nachahmung der Natur als Mittel zwar nicht gelten, wohl aber als Grundsatz. Wenn er wirklich meint, was er da den Bibliothekar sprechen läßt, so würde er mit diesem kleinen Sätzchen nicht nur seine früheren Anschauungen im Hinblick auf das ganze hier behandelte Problem zurücknehmen, sondern sich und seine Stellung zu den Hauptfragen der Poetik überhaupt widerlegen. Aber er meint in Wahrheit nicht, was er zu meinen scheint. Eine Äußerung aus späterer Zeit führt uns auf die rechte Spur[103]. Er spricht da vom Tanz und sagt, er sei die Gebärdensprache der Empfindungen und Leidenschaften und fährt fort: „was nicht unmittelbar zur Wahrheit dieser Sprache beyträgt, könne zwar wohl als Hülfskunst, aber niemals als Grundsatz betrachtet werden." Hilfskunst ist gleich Mittel; hier sagt Gerstenberg also genau das Gegenteil von der Sprache der Empfindungen aus wie im 20. Literaturbrief von der Nachahmung der Natur. Und doch ergänzen sich beide Aussprüche. Denn Wahrheit: damit ist natürlich die höhere ästhetische Wahrheit gemeint. Im Sinne dieser Wahrheit und in ihrem Dienst hat jedes gestaltete Gebilde der künstlerischen Phantasie ein Abbild der Natur zu sein; diesem Grundsatz widerspricht nicht, daß die Mittel der Wirklichkeit als nachzuahmende Gegenstände im Sinne Batteux' für den Künstler unbrauchbar sind; im Gegenteil, gerade dadurch wird der Grundsatz bestätigt: die Bestandteile der Natur — höchstens als Mittel gestattet — sind in ihrer Vereinzelung ungeeignet, die Natur selbst hervorzubringen.

Was Gerstenberg hier, wie zuzugeben ist, etwas dunkel und abstrakt ausführt, steht also im engsten Zusammenhang mit seiner in der Vorrede zur „Braut" zum Ausdruck gebrachten Betonung der Empfindung. Später geht er, ohne eigentlich neues zu sagen, dazu über, diesen Standpunkt zu unterstreichen und zu präzisieren[104]. Er unterscheidet zwischen der Illusion der Phantasie und der Illusion des Verstandes. Immer klarer wird es, daß seine ganze Auffassung von der Illusion auf seiner Überzeugung von der Schöpferkraft der Phantasie beruht; gerade in diesen temperamentvollen Ausführungen, die im Entstehungsjahr des „Ugolino" erschienen, erweist sich Gerstenberg ganz besonders als Johannes der neuen Generation. Echt sturm- und

drangmäßig vergleicht er die Bühne, die wir kraft der Illusion unserer Phantasie erleben, einem Guckkasten, in den wir hineinsehen, um nicht mehr das Theater, sondern den Ort, den es vorstellen soll, um nicht den Schauspieler, sondern seine Rolle zu erblicken. Illusion des Verstandes, das ist unsere Fähigkeit, die Wahrheit der Fabel, als Augenzeugen, zu erfassen. Wie sehr auch diese Frage innerlich mit Gerstenbergs ganzer Stellungnahme zum „System" verbunden ist, zeigt die Schlußfolgerung aus diesen Definitionen. Er benutzt sie nämlich, um die „unregelmäßigscheinenden" Theaterstücke zu verteidigen und um sich dagegen zu verwahren, daß man die größten Genies eines Mangels an derjenigen Überlegung beschuldigt, „die doch so wunderbar schwer eben nicht zu erreichen seyn muß, da wir kleinen Leute sie besitzen." Daß der Dichter des „Ugolino" mit diesen Worten gleichzeitig eine Selbstverteidigung schreibt, ist wohl gewiß.

Es war selbstverständlich, daß sich Gerstenberg mit diesem Problem noch einmal befaßte, als er sich mit Herders, dem „Laokoon" gewidmeten ersten kritischen Wäldchen auseinandersetzt[105]. Freilich nicht so ausführlich, wie man das nach den weitgesponnenen Darlegungen im 20. Schleswigschen Brief vielleicht erwarten sollte. Aber doch sehr bezeichnend wieder nicht nur für den Dichter Gerstenberg — davon werden wir beim „Ugolino" noch hören —, sondern auch für den Kritiker, der eben verständlicherweise am produktivsten ist, als er sein einziges bedeutendes Drama schreibt. Bezeichnend dafür ist der Umstand, daß er, der Lessings Laokoon bewundert, in dem selbst Lessingsche Elemente so stark wirksam waren, ein Gefühl dafür hat, daß Herder dem eigentlich Poetischen näher steht als der Verfasser des „Laokoon". Schon früher hatte er die innere Kraft als das Wesen der Illusion und damit der Poesie überhaupt erfaßt[106], also die Anschauung Herders vertreten, der unter Harris Einfluß verlangte, daß die Poesie energisch wirken müsse und ihr ausdrücklich die Kraft (den bildenden Künsten und der Musik aber Raum bzw. Zeit) zuweist[107]. Und kann sich der Dichter des „Ugolino" ebensowenig wie der Anwalt der ästhetischen Illusion und Wahrheit mit Herders Anschauung[108] befreunden[109], mit körperlichem Schmerz könne man nur körperlich sympathisieren (es handelt sich um die Streitfrage über den Sophokleischen Philoktet), und körperlicher Schmerz

vermöge niemals die Hauptidee eines Dramas zu sein und sei es auch im „Philoktet" tatsächlich nicht — der Dichter Gerstenberg, der hier überall dem Kritiker die Feder führt, wird, trotz allem Widerspruchs auch in anderen Einzelheiten, zur Anerkennung einer Schrift geführt, die in der Poesie vor allem Empfindung und Leidenschaft erblickt und daher fordert. Dennoch bewahrt unser Autor seine Selbständigkeit nicht nur gegenüber Lessing, sondern auch gegenüber dem Verfasser der kritischen Wälder. Was dieser Kraft nennt, nennt Lessing Handlung und unter Berufung auf diese identischen Begriffe als Grundlage und Grundsatz des Poetischen haben beide die beschreibende Poesie abgelehnt. Gerstenberg erkennt, daß Lessing und Herder das Kind mit dem Bade ausgeschüttet haben[110]. Daß sich der Vorwurf der toten Beschreibung an Stelle der lebendig bildgebenden Darstellung nicht gegen die englischen Originale, nicht gegen die Thomson, Spenser und Milton richten dürfe, sondern gegen ihre deutschen Nachahmer, die eine modische Form kopierten, ohne daß hinter der Form (die darum eben nicht Form war) ein glühender Wille, eine künstlerische Vision gestanden hätte. Keine Frage, daß Gerstenberg gegen Ende der sechziger Jahre den jungen Genies näher gestanden hat als Herder: „Weder eine Beschreibung noch eine wirkliche Abbildung gibt ein ganz vollständiges Bild"; aber gleichzeitig ist er nicht nur Kritiker Herders, sondern schon des „Sturms und Drangs", ehe der überhaupt da war, wenn er hinzufügt, daß man deshalb das Bild, das die Nachahmung in unserer Seele zurückläßt, nicht unterschätzen dürfe. „Wär es nicht besser uns zu lehren, worin die sonderbaren Resultate bestehen, die aus der sukzessiven Vorstellung eines Ganzen in unserer Seele zurückbleiben, und uns auf diese Art vielleicht neue Blicke in uns selbst zu eröffnen, als daß man alle solche Resultate verbiethet, und eine ganze Gegend unsrer Ideen zur Wüsteney macht[111]?" Und noch in einem anderen, mit diesem eng zusammenhängenden Punkt ist Gerstenberg anderer, richtigerer Ansicht als Herder. Dieser hatte scharf geurteilt[112], daß die Kunst, wenn sie wie Lessing meinte, nichts ausdrücke, was sich nicht anders, als transitorisch denken läßt, tot und entseelt werden müsse. Demgegenüber erkennt Gerstenberg[113], indem er, Herder folgend, das eigentlich technische Gebiet verläßt, daß das Wesen der Kunst ja nicht

deshalb im Ausdruck des Transitorischen bestünde, weil es transitorisch ist, „sondern es ist eine Einschränkung, die der Kunst von außen kömmt, daß, metaphysisch betrachtet, eigentlich kein Zustand anders als in einer Zeitfolge gedacht werden kann".

Was Gerstenberg auch immer, in den „Schleswigschen Briefen" sowohl wie in der Hamburger Zeitung, zu dem Problem der Nachahmung zu sagen hat: es zeigt denselben Geist der Hochachtung vor den wirklich schöpferischen Geistern der Vergangenheit und des freudigen Bekenntnisses zu den neuen Einsichten, denen die Zukunft gehören sollte. Er verehrt Winckelmann — gegen den er sich doch, ohne ihn ausdrücklich zu nennen, gerade in der Auseinandersetzung mit Herder gewandt hat[114], für die „classischen Vollkommenheiten der bewunderungswürdigen Alten" erfüllt ihn höchstes Entzücken und deshalb schätzt er auch die Hand des Meisters, der diesen Vollkommenheiten nachzueifern versteht; aber wahrhafte Bewunderung hat er doch nur für den erhabenen Geist — der deshalb erhaben ist — der ein Original sein und „das Zujauchzen seiner Nation seinem eignen inneren Werthe, und keiner Vergleichung mit andern, verdanken will[115]." Die Frage der Nachahmung, der ganze Umkreis der ästhetischen Probleme überhaupt, ist ihm, wie jedem echten Kritiker, nicht nur eine literarische, sondern eine vaterländische, eine ethische Angelegenheit. Die vielen „deutschen Nachahmer", die er wiederholt eine „Seuche" nennt, empfindet er als eine nationale Schmach — wenn er auch, mit Recht, überzeugt war, daß ein einziges Genie den Schaden „von ihrer hunderten" wieder aufwöge[116]. Trotzdem läßt er nicht nach, sich der Nachahmung in den Weg zu stellen, wo immer wer an ihr „klebt"[117]. In demselben Jahre, wo Riedel die Illusion durch das Übergewicht der Einbildung über die Empfindung erklärt[118], wirft unser Gerstenberg dem Wielandschen „Agathon" verfehlte Wahrheit in einigen Charakteren vor[119], „denn die Wahrheit, so treffend sie in der Natur sein mag, ist in der Nachahmung immer verfehlt, wo der Dichter uns die geheimen Triebfedern und den Übergang aus einer Empfindung in die andere verbirgt." Die wirklich ästhetische Wahrheit der Nachahmung entsteht nur dann, wenn die individuellsten Umstände des Objekts berücksichtigt werden[120]. Das vermißt Gerstenberg gerade an den deutschen Nachahmern seiner

Zeit, eben darum sind sie überhaupt nur Nachahmer im schlechten Sinne des Wortes, im Gegensatz zu den Alten, die niemals die Absicht gehabt hätten, die Natur, wie sie wirklich ist, zu treffen, sondern eine „zweyte dichterische Natur", von denen die Neuerer nichts wüßten[121]. Die Griechen wagten Original zu sein und deshalb wurden sie es[122]. Daher empfiehlt Gerstenberg, zwar die besten Schriftsteller zu lesen und zu studieren, aber, um sich selbst aus ihnen schätzen zu lernen und sie dann schleunigst wieder zu vergessen[123]. Man muß den Mut haben, sich zu seiner eigenen Empfindung zu bekennen, nicht zu denen anderer[124], was freilich voraussetzt, daß man Charakter und Geist wirklich selbst besitzt[125]. Als Gerstenberg die Ramlersche Übersetzung des „Batteux" in der Hamburgischen Zeitung zu würdigen hat, redet er zwar noch von deren geschmacklosen Urteilen, im ganzen hält er sich aber mit einer Polemik gegen ihn nicht auf.

In dem früher angezogenen Schreiben des Freundes Schmidt hatte dieser Gerstenberg nicht zugeben können, daß man Empfindungen „ohne Gemälde" abfassen dürfe; Schmidt hatte noch hinzugefügt „zumal als dann nicht, wenn ich die heilige Poesie zum Muster wähle". Hier spricht Schmidt pro domo. Er hatte gerade seine „Poetischen Gemählde" erscheinen lassen, die von Gerstenberg in der „Bibliothek" sehr freundlich angezeigt wurden[126]. Merkwürdigerweise findet sich in dieser Rezension, die doch schon erkennt, daß das echte Genie — wie noch vorsichtig hinzugefügt wird: manchmal — kein anderes Gesetz hat, als sich selbst, kein Wort von den Einwendungen, die Gerstenberg dem Freunde brieflich gemacht haben muß. Auf das Problem der orientalisierenden Dichtung, die namentlich durch Klopstock in den Mittelpunkt des literarischen Interesses gerückt worden war, geht er so gut wie garnicht ein. Freilich: wenn er die „edle Simplizität" Schmidts rühmt — eine Lieblingswendung Gerstenbergs — und eine allzu starke Nachahmung Geßners und Klopstocks tadelt, so mag man darin schon Vorboten der Anschauungen erkennen, die Herder in der zweiten Sammlung seiner Fragmente niedergelegt hat. Es ist ja auch keine Frage, daß gerade die zuletzt erwähnten ästhetischen Überzeugungen unseres Autors, sein Eintreten für die eigene Empfindung usw. aufs engste verwandt sind mit den Folgerungen, die Herder aus seinem Vergleich

der deutschen und orientalischen Dichter zieht[127]. „Bilde Dich, um der Nachahmer Deiner selbst zu werden!", ruft Herder aus, und Gerstenberg hätte es mit denselben Worten ebenso ausrufen können. Aber der deutsch-orientalischen Frage in der Dichtkunst hat er nicht die Anteilnahme entgegengebracht wie der Autor der „Fragmente". Wo er sie einmal, unter ausdrücklicher Berufung auf Herder, in die Debatte wirft, zitiert er lediglich[128].

Die Nachahmungstheoretiker hatten behauptet, der Dichter gebe nur nachgeahmte Empfindung, eine Auffassung, gegen die sich übrigens schon J. A. Schlegel gewandt hatte[129]. Gerstenberg fordert demgegenüber — auf diese Formel lassen sich, trotz aller schulästhetischen Einschübsel seine Auslassungen bringen — auch in dieser Hinsicht das volle Herz. Gewiß hat er das weder als erster getan noch als einziger. „Die allgemeine Wuth, nachzuahmen" — wie Nicolai sich ausdrückt, der, wenn er ein neues deutsches „sogenanntes witziges Buch" zur Hand nimmt, immer vorbereitet ist, die Gedanken der bekanntesten englischen oder deutschen Schriftsteller darin zu finden[130] —, wird in dieser aufgeregten und gärenden Zeit noch mehr als irgendein anderes aus der Gottschedschen Atmosphäre stammendes Laster von den verschiedensten Seiten und Parteien heftig gegeißelt[131]. Man will, mit Riedel, lieber das Original sehen, als eine angenehme Nachahmung[132]. Wenn aber, als sich die Ideen des „Sturm und Drangs" längst durchgesetzt haben, als sein bedeutendster Nachzügler, Schiller auftritt, in der Olle Potrida als Selbstverständlichkeit hervorgehoben werden kann[133], daß Poesie und Musik ihre höchste Wirkung nicht hervorbringen durch die Nachahmung, „sondern durch ein von ihr ganz unterschiedenes Prinzipium, das in der innersten Tiefe des menschlichen Herzens aufgesucht werden muß", so ist das nicht zum wenigsten das Verdienst unseres Gerstenberg[134]. Und an diesem Verdienst wird wahrhaftig auch dadurch nichts geändert, daß sich etwa schon der „Spectator" lustig macht über die Leute, die Pindars Stil nachahmen, während in Wahrheit doch nur der Dichter in der Welt etwas bedeute, der ganz Original ist[135]. Es kann nicht genug betont werden, daß der Literarhistoriker, der sich mit der Ästhetik des 18. Jahrhunderts beschäftigt, darauf verzichten muß, Prioritätsfragen zu erörtern, denn sonst gerät er hier in einen Philologismus, der

gerade der echten Philologie die schwersten Wunden schlägt, weil sie deren Gegnern die bequemsten Waffen liefert. Ich kann an dieser Stelle nicht darauf eingehen, möchte aber doch kurz hervorheben, daß insbesondere der Einfluß Shaftesburys auf die deutsche Poetik ganz enorm überschätzt worden ist. Wobei ich übrigens hinzufügen möchte, daß sich schon Dubos, den Gerstenberg so aufmerksam gelesen hat, dagegen wandte, daß die Wirkung der „Schauspiele und Gemählde" auf der „Täuschung" beruhe[136].

Gelegentlich seiner Polemik gegen Wieland wurde schon hervorgehoben, daß Gerstenberg zwischen der Wahrheit der Natur und der Wahrheit der Nachahmung einen entschiedenen Trennungsstrich macht. Seinen ganzen Anschauungen gemäß konnte er in dieser Hinsicht natürlich irgendeinen Naturalismus nicht gelten lassen. Er ist mit Dubos[137] und Home[138] vielmehr der Anschauung, daß, wie jener es formuliert, das ideale Dasein von dem wirklichen, die Wahrheit in den Produkten der Kunst von der Wahrheit der Sachen unterschieden werden muß. Dem Engländer Brown wirft er vor, daß er zu Unrecht „Kunst, Erziehung, und jede gesellschaftliche Abwandlung der ursprünglichen rohen Natur" für eine Abweichung von der Natur halte[139]. Die Natur, so sagt der Gegner Rousseaus, ist eben für den Dichter das, was sie sein soll, wenn er sie „nach guten Zwecken" — d. h. in diesem Falle nach ästhetischen — „aus abgeänderten Gesichtspunkten" betrachtet[140]. Wenn man von der Poetik der Schweizer gesagt hat[141], es schlummere in ihr eine Ahnung von der Goetheschen Entdeckung des Drangs nach Wahrheit und der Lust am Trug — so gilt das in weit höherem Maße von den Anschauungen Gerstenbergs. Er fordert auch von der Dichtersprache ein „eigentümliches Ideal", das edler, feiner, würdiger ist als das in der Natur zu findende[142]. Das ist in der Tat durchaus nichts Besonderes; es entspricht vielmehr dem, was wir bisher als wesentlichen Bestandteil der Kunstanschauungen unseres Autors erkannt haben; außerdem war diese Ablehnung des Naturalismus eigentlich für jeden tiefer in die Geheimnisse der poetischen Zeugung blickenden etwas Selbstverständliches, seitdem Baumgarten das „poeta imitatur naturam" erklärt hatte als „der Dichter gestaltet wie die Natur".

Interessant werden diese Anschauungen erst im Zusammen-

hang mit Ansichten Gerstenbergs, die man nicht anders als naturalistisch bezeichnen kann und die doch mit Nachahmung nicht das Geringste zu tun haben, vielmehr sie widerlegen. Mit jenen Ansichten nämlich, die auf der Überzeugung von der Natur als einer inneren Schöpferkraft, auf der Überzeugung von ihrer Einfachheit und Unverfälschtheit gegründet sind. Redet doch sogar der vielverkannte Nicolai, der über das Verhältnis von Natur und Nachahmung ähnlich dachte wie Gerstenberg, einmal von der Natur als der einzigen Quelle aller Schönheiten[143]. Aber Gerstenberg bleibt nicht bei diesem Enthusiasmus stehen, er findet Formulierungen, die ihn in nächste Nähe des Sturm und Drangs rücken und die uns freilich bei dem Gegner des Systems und dem Lobredner des vollen Herzens nicht wundernehmen. Was Gerstenberg in diesem Zusammenhang von den jungen Genies scheidet, ist lediglich der Umstand, daß er überhaupt noch Dinge formulieren muß, die jenen so selbstverständlich waren, daß sie davon absehen konnten, sie theoretisch zu erörtern oder gar zu verteidigen. Als Motto könnte über diesem Abschnitt der Gerstenbergischen Ästhetik ein hübsches Wort von ihm stehen[144], das bezeichnenderweise von einem Führer des malerischen Impressionismus unserer Tage nach gebildet worden ist. Sagt dieser: „eine gut gemalte Rübe ist besser als eine schlecht gemalte Madonna", so zweifelt Gerstenberg gelegentlich Holbergs „Peter Paars" nicht daran, daß einem Kenner „ein gut gemahltes Bäuerchen" lieber sei als „ein schlecht copirter Herkules". Der „Sturm und Drang" ebenso wie der Naturalismus und der Impressionismus der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts haben in ihrer dogmatischen Erregtheit diesen Satz gelegentlich umgekehrt, so zwar, daß ihnen ein schlecht gemaltes Bäuerchen erfreulicher schien als ein gut kopierter Herkules. Gerstenberg hält sich von solchen Übertreibungen durchaus fern. Er wendet sich[145] „um der kunstlosen Natur" willen zwar gegen den delikaten, üppigen, weichlichen und verzärtelten Geschmack, betont aber gleichzeitig noch — was im Munde der jungen Genies unmöglich gewesen wäre —, daß er, je mehr Nerven er hätte, um so klassischer sein würde. Daß mit diesem Naturalismus gleichzeitig eine Begründung für seine Abneigung gegen die Franzosen gegeben ist, braucht wohl nicht erst hervorgehoben zu werden. Es ist da-

nach selbstverständlich, daß er die „wilden Schönheiten" in Sophokles „Philoktet" bewundert und nicht, was Corneille dem Sophokles nachgeahmt hat[146]. Der klassische Satz Lessings[147]: „Der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Citronensaft!" bezeichnet auch die seelische Disposition Gerstenbergs, der von dem Kritiker verlangt, die weite und mannigfaltige Ausdehnung der Natur zu überschauen[148]. Er ist der Überzeugung, daß es in der Natur nichts gibt, was niedrig, klein oder geringschätzig wäre[149]. Sehr häufig rühmt er, wo er sie antrifft, die Simplizität der Natur, eines Kunstwerkes oder eines Volksstammes. Während „simplicité" bei Bouhours mit „sublime" übereinstimmt[150], ist Gerard der Anschauung[151], daß ohne Simplizität die Dinge diejenige Größe nicht besitzen können, die nötig ist, um uns eine Empfindung des Erhabenen zu vermitteln. Es ist das derselbe Unterschied, den Lessing im Auge hat, wenn er Thomsons Tragödien griechisch regelmäßig nennt und nicht französisch regelmäßig; ein Merkmal, für das auch Lessing die Wendung Simplizität gebraucht[152]. In demselben Sinne rühmt Gerstenberg z. B. die Simplizität der alten Helvetier[153], ähnlich wie auch Duff, wohl unter dem Einfluß Rousseaus, für die „Simplizität" der Alten höchste Bewunderung zeigt[154]. Die Kenntnis des Costumes, für dessen Wahrheit übrigens Riedel gerade Gerstenbergs „Mohrenmädchen" anführt[155], erscheint ihm weit weniger wichtig als die Kenntnis der Natur[156]. In dieser Hinsicht stellt er die Wahrheit des Ausdrucks dem Anachronismus des Ausdrucks gegenüber und verwahrt sich dagegen, daß man für diesen halte was lediglich jenen bedeute[157]. Er kann sich dabei ausdrücklich auf Lessing berufen, der vornehmlich die „Perser" des Äschylus herbeizieht, um zu erweisen, daß die Griechen sehr wenig oder nichts von dem Costume hielten, „welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird"[158]. C. C. L. Hirschfelds „Versuch über den großen Mann", der ihm verdächtig war, weil er von der Klotzischen Clique gelobt wurde, erscheint ihm doch so wichtig, daß er weite Strecken aus diesem sehr interessanten Buche zitiert, in dem der deutschen schönen Literatur vorgeworfen wird, es fehle ihr an Mark und Knochen[159], wobei der, der das Zitat bringt, natürlich an seinen „Ugolino" denkt, durch den diesem Mangel gesteuert werden sollte. Wenn Sulzer die Natur

als das Wichtigste bezeichnet, was zur Bildung eines vollkommenen Künstlers gehört, aber gleichzeitig fordert, daß sein eigener Fleiß die Gaben der Natur entwickeln muß[160], so wendet Gerstenberg, gleichsam abschließend, diese auch von ihm geteilte antinaturalistische Anschauung wieder ins geniemäßig-naturalistische, wenn er die Schönheit hinter den Ausdruck setzt und dies sowohl von dem Dichter, wie dem Musiker und — Tänzer als Grundsatz verlangt[161].

Eine besondere Bedeutung gewinnt Gerstenbergs Stellung zum Naturalismus durch die Art, wie er die ja namentlich von Lessing viel behandelte Frage beantwortet, in welchem Verhältnis Dichtung und Geschichte zueinander stehen. Sehr eingehend hat er sich mit diesem Problem nicht beschäftigt, am eingehendsten ist die Antwort, die er im — „Ugolino" erteilt. Davon später. Wenn er aber bei einer Würdigung der Werke J. E. Schlegels, der ja selbst, namentlich in dem Vergleich zwischen Shakespeare und Gryphius, verschiedentlich dem Verhältnis des poetischen Charakters zu dem geschichtlich überlieferten nachspürt, ohne dabei wesentlich über Gottscheds Nachahmungstheorie hinauszukommen, das Urteil des Herausgebers, Professors Heinrich Schlegel, anführt, der meint, es sei ein Vorzug des „Herrmann", „daß die Erzählungen der Geschichtschreiber, und vornehmlich des Tacitus seine, darinn zum Grunde gelegt sind, und daß die Zusätze, die diese Begebenheit zu einer Tragödie ausbilden, in jene so einpassen, das (!) sie mehr daraus hergeleitet als von selbst erfunden zu seyn scheinen", so spürt man schon am Ton, daß diese regelrechte Erklärung sehr wenig nach seinem Geschmack ist[162]. Im Gegenteil wird er sich selbstverständlich die Anschauung Peter Whalleys zu eigen gemacht haben — sonst hätte er sie nicht gleichzeitig mit der Übersetzung der „Braut" abgedruckt —, wonach der Dichter sich hüten soll, dem gebahnten offenen Wege seines Originals Schritt für Schritt zu folgen[163], d. h. „er muß nicht an dem Plane seiner Originalgeschichte mit historischer und chronologischer Genauigkeit sklavisch hängen bleiben." Aus einer Anmerkung gegen Whalley, die unmittelbar darauf folgt, geht zudem hervor, daß er den Unterschied zwischen dem historischen und dem dramatischen Plan als ganz selbstverständlich empfindet. Das entspricht durchaus seinen Ansichten über die

Nachahmung und ist nicht sonderlich bemerkenswert. Ist doch sogar ein alter Pedant wie Dusch überzeugt davon, daß der historische Dichter von der historischen Wahrheit abweichen dürfe[164]. Die gegenteilige Auffassung widerlegt Gerstenberg mit dem schönen Satz[165]: „Was würden Sie aber von einem Manne denken, der ein Phänomen am Himmel für eine Abweichung von den Gesetzen der Natur erklären wollte, weil er es mit dem System des Descartes nicht vereinigen könnte?“ Mit ähnlicher Begründung hatte schon ein englischer Ästhetiker des 16. Jahrhunderts, Sir Philip Sidney[166], in seiner „Apology for Poetry“ den Dichter für aufrichtiger erklärt als den Historiker, weil er, der niemals versichere, die reine Wahrheit zu geben, mehr Wahrheitswert enthalte als die Wirklichkeit[167]. Wichtig ist nun aber, daß unser Gerstenberg auch in dieser Frage ganz dieselbe Haltung bewahrt, wie in der Nachahmungstheorie überhaupt, d. h. auch hier bekennt er sich zum Sturm- und Drang-Naturalismus. Wo nämlich der Geschichtsschreiber schon die so sehr erwünschte Simplizität besitzt, soll sich der Poet an sie halten, anstatt sie durch eigne überflüssige Zusätze zu stören[168]. Das hat natürlich mit einer Befürwortung der Nachahmung nicht das Geringste zu tun. Man erkennt an solchen Äußerungen nur wieder einmal, wie sehr Gerstenberg zwischen die Zeiten gestellt war: er hatte einerseits gegen Überzeugungen der Vergangenheit und andrerseits für die der Zukunft einzutreten. Daher mag es kommen, daß seine Anschauungen in den Jahren, wo sie sich bildeten, wo Gerstenberg mit ihnen rang, nicht immer ganz klar zu erkennen, zum mindesten nicht konsequent genug entwickelt worden sind. Das wurde schon gelegentlich festgestellt. Aber man darf nicht „unsicher“ nennen[169], wo lediglich das merkwürdige Phänomen vorliegt, daß er in Wahrheit für ein Zukunftsideal kämpft, wo er wieder auf Postulate der Vergangenheit zurückzugreifen scheint, die er doch selbst in anderem Zusammenhang angreift. Es ist durchaus kein Widerspruch, daß er in den Schlußbemerkungen über Shakespeare einerseits die historischen Schauspiele die roheste Gattung der dramatischen Kunst nennt, andererseits davon redet, daß der Dichter die Geschichte mit den stärksten Freskozügen treffen müsse[170]. Sondern hier kommt nur jener eben auseinandergesetzte Sachverhalt besonders deutlich zum Ausdruck. Nur hätte man gerade an dieser Stelle

größere Ausführlichkeit gewünscht. Gerstenberg mag das selbst empfunden haben, als er in der Ausgabe seiner Werke diese Partie fortließ.

Wiederholt haben wir gesehen, daß Gerstenberg seine Anschauungen über das Problem der Nachahmung verquickt mit einer Beurteilung der Antike. Sehr begreiflich: denn die Nachahmung der als Muster kanonische Geltung genießenden Alten war das Element rationalistischer „Produktion" und „Kritik", das seit anderthalb Jahrhunderten am stärksten ins Auge fiel und die verhängnisvollsten Irrtümer nicht nur über die Grundlagen der Poesie und den Charakter des Dichters, sondern auch über das Wesen der Antike selbst zur Folge hatte. Die Orgie des Systematisierens, die seit den Renaissancepoetiken über die deutsche Ästhetik dahingegangen war, hatte alle Keime des Verständnisses für die schöpferische Kraft, alle intuitive Erfassung der geheimnisvollen und gerade darum lebendigen Bedingtheit und Unbedingtheit der Kunst zerstört. Weil man das nicht Faßbare mit dem Verstande fassen zu können glaubte, zwängte man die Fülle des antiken Lebens in ein Gefängnis von Regeln; weil man der inneren Größe der Griechen mit Begriff und Verstand allein beikommen zu können glaubte, wurde Dichten ein erlernbares Handwerk. Ein Prozeß, der, je länger er dauerte, um so undurchdringlicher wurde. Schwer zu sagen, was eigentlich das Primäre war: die Verkennung der Antike oder die des dichterischen Zeugungsaktes. Daß beide einander immer mehr gegenseitig nach der Seite der äußerlichen Auffassung beeinflussen mußten, ist klar und evident. Gerstenbergs Aufgabe war also eine doppelte. Einmal galt es, zu untersuchen, „ob das Lesen der Alten an dem Mangel der Originalscribenten Schuld sey" — wie es in einem gelehrten Buche aus dem Jahre 1771 heißt, das nicht nur von Young, sondern auch von unserm Autor zehrt[171]. Gerstenberg untersucht diese Frage nicht, sondern er setzt sie bejahend voraus. Die Überzeugung von der Schädlichkeit der Antike (wie „man" sie auffaßte) ist, was wir ja aus dem Bisherigen schon ersehen haben, einer der wesentlichen Hebel seiner gesamten Kritik überhaupt, zum mindesten seit den Schleswigschen Briefen. Die zweite Aufgabe, die aus der ersten notwendig folgte, war, die Antike in die neuen Erkenntnisse von der originellen Schöpferkraft einzubeziehen

und ihre historischen und nationalen Zusammenhänge zu entwickeln. Beide Aufgaben erfüllt Gerstenberg oft gleichzeitig, aber fast nie systematisierend, auch da nicht, wo, wie z. B. im Anschluß an Herders zweites Wäldchen die Gelegenheit dazu vorhanden gewesen wäre. Wie hätte er auch in einer Frage, die so ganz aus seiner Abneigung gegen das System hervorwuchs, seiner innersten Natur untreu werden sollen! Umso weniger wäre das begreiflich gewesen, als seine Äußerungen auf diesem Gebiet auch eng zusammenhängen mit seiner dramatischen Kraft und Begabung. Gerade durch die Art und Weise, wie er hier aphoristisch und pointiert vorgeht, zeigt er, daß er diesmal wirklich bis in sein innerstes Zentrum vorstoßen konnte, ohne von traditionellen Verknüpftheiten behindert zu werden.

Zunächst bedarf hier jene schon verschiedentlich erwähnte Lieblingswendung Gerstenbergs eine kurze Erläuterung: die Simplizität. Sie ist es, die er in seiner Frühzeit an den Alten am meisten bewundert. In einer seiner ersten kritischen Arbeiten rühmt er an Lessings „Philotas" vor allem den „simplen" Stil, den er unter ausdrücklicher Berufung auf Sophokles durchaus nicht als Hindernis für die notwendig zu fordernde Erhabenheit in den Gesinnungen und Leidenschaften empfindet[172]. Der Dichter des „Ugolino" kündigt sich also schon in dieser frühen Zeit an. Wie früh, ersieht man daraus, daß er hier noch den suspekten Batteux zitiert, obwohl mit gutem Grund, denn dessen Verlangen, die tragischen Helden nicht nur prächtig zu kleiden, sondern auch richtig zu mahlen, ist auch das Verlangen Gerstenbergs, das in dem nach Simplizität enthalten ist. „Edle Simplizität" findet er auch in der Bibel und er ist froh, wie wir schon sahen, sie in den Gemälden seines Freundes Schmidt, wiederzufinden. Was es mit ihr eigentlich auf sich hat, wird schon deutlicher, wenn er die auch von Herder bewunderte „naive Simplizität" des Anakreon dem spitzfindigen Witz der Franzosen vorzieht[173]. Mit Home, aber durchaus unabhängig von ihm, versteht er darunter die Fähigkeit, statt einer Menge von Eindrücken einen einzigen, die Seele stärker ergreifenden Eindruck zu geben, der mit einem Schlage trifft[174]. Diese Simplizität ist ihm geradezu die Endursache der Schönheit[175]. Die „Schleswigschen Briefe" verwerten diese Erkenntnis sogleich stark polemisch. Schon der zweite, der kate-

gorisch erklärt[176]: „Ich verehre die Alten: aber ich mag meine Empfindungen nicht von ihnen einschränken lassen" — ein Satz, der sich viel weniger gegen die Antike als gegen ihre falschen Schrittmacher wendet — redet von der „unverfeinerten Simplicität" des Homer[177], eine Wendung, mit der Gerstenberg ebensosehr die Franzosen wie ihre deutschen Nachahmer aufs Korn nimmt. Es scheint dann mit seiner immer stärker hervortretenden Verehrung für Shakespeare zusammenzuhängen, daß allmählich die Bezugnahme auf den Lieblingsausdruck schwindet. Gerstenberg war gewiß nicht der Meinung Klotzens, der Herder und „anderen" (worunter wohl auch unser Autor verstanden wird) vorwirft[178], das, was sie Simplizität nannten, sein in Wahrheit nur eine kleine „Nachlässigkeit". Aber es ist doch bemerkenswert, daß er der Wielandschen Shakespeare-Übersetzung ankreidet (mit Recht natürlich)[179], sie lasse bloß deshalb ganze Episoden aus, „weil die Griechen nur von einer Haupthandlung wissen". Früher hätte er diesen Grund möglicherweise gelten lassen. Und wenn er es auch anerkennenswert findet[180], daß das „Archiv der Schweizerischen Kritik" Homers „simple" Schreibart lobt — im ganzen rechnet er auch die „Simplicität" jetzt zu den verabscheuten Kunstworten, deren sich die Regelanbeter bedienen, um das Urteil des wahrhaft empfindenden Menschen zu verwirren, während sie doch nur relative Ausdrücke bedeuten[181], die eben so gut Tadel als Lob werden können. Was früher undenkbar gewesen wäre, tritt jetzt ein: er redet sogar von einer tändelhaften und affektierten Simplizität, so Vorstellungen kopulierend, die ihm einst als letzte Gegensätze erschienen. Cicero und der während seiner Anfänge als Kronzeuge gebetene Batteux dienen ihm nun zu der Feststellung, daß Simplizität des Stils keinen einfachen Begriff umfasse, daß sie von Zweck und Art abhänge, daß sie angemessen und nicht angemessen sein kann[182].

Der Wechsel von Gerstenbergs innerer Stellung zu dem Begriff der „Simplizität" ist ein Sinnbild seiner Stellungnahme zu der Antike überhaupt. Hier ist er der Mensch zwischen den Epochen nur insofern, als wir die Wandlung vom Alten zum Neuen an ihm beobachten, aber zugleich auch die entschiedene Wendung zu diesem, unbeschwert von allen Zweifeln und rationalistischen Theorien. Was das heißt und bedeutet, wird einem klar, wenn

man nicht nur bedenkt, daß es unendlich schwer ist, gerade für Menschen von der Art unseres Helden, Vorurteile und Überlieferungen zu überwinden und sich mit ihnen innerlich auseinanderzusetzen, auseinanderzuringen und zu -kämpfen, sondern auch, daß Führer der deutschen Ästhetik in sehr viel späterer Zeit, gerade was die Antike anlangt, stärker am Hergebrachten hingen als Gerstenberg und gerade im Hinblick auf Probleme, die er schon in freierer Weise gelöst hatte[183]. Gewiß hat auch ein Mann, wie Young, der erklärte, nicht der ahme Homer nach, der die Ilias nachahmt, sondern der, der die Methode Homers nachahmt, um ein so großes Werk schaffen zu können, unserm Gerstenberg Hebammendienste geleistet. Aber sie hätten nicht so mächtigen Erfolg haben können, wenn nicht alles in ihm aufs günstigste vorbereitet gewesen wäre. Wenn die jungen Genies so prachtvoll und urwüchsig gegen die aus den antiken Schriftstellern abgeleiteten Regeln wettern konnten, so ist Gerstenberg ihr leidenschaftlichster Schrittmacher gewesen.

Noch 1766 verteidigt J. G. Meusel in der Universität zu Halle eine Streitschrift, deren Grundgedanke lautet: Das Lesen der alten Dichter ist das sicherste Mittel den Geschmack zu bilden, ein Satz, gegen den vielleicht auch Gerstenberg garnichts einzuwenden gehabt hätte, wenn nicht sehr deutlich aus dem Zusammenhang ersichtlich wäre, daß unter „Lesen" die äußere Nachahmung verstanden wird[184]. Klotz zitiert aus einer auch von Gerstenberg besprochenen Schrift von St. Mard[185] mit besonderem Behagen den Satz, daß die Deutschen zu sehr von den neueren Schriftstellern eingenommen seien und darüber die Alten vergäßen, aus welchen die neueren „als aus einer reichhaltigen Quelle" geschöpft hätten[186]. Eine unbestreitbar richtige Behauptung, die aber Klotz nicht zum Anlaß wird, für die deutschen Originale, sondern für die Antike einzutreten. Da ist Bürger doch ein anderer Kerl, der in demselben Klotzischen Organ im Hinblick auf deutsche Übersetzungen der Antike — von denen wir später noch mehr hören werden — erklärt[187], daß kein guter deutscher Homer zu erwarten sei, wenn Deutschland das bleibt, was es bisher war — denn auch von dem Übersetzer wird ein Originalgeist verlangt, nicht nur Nachahmung. Wenn man die Klotzischen Zeitschriften durchliest — sie würden übrigens eine eingehende

Betrachtung durchaus vertragen — findet man überhaupt eine ganze Anzahl freierer Äußerungen, die sogar denen des Herausgebers widersprechen. So redet Flögel höhnisch von den Kunstrichtern, die sich mit Einsicht und Gelehrsamkeit brüsteten, wenn sie einen Dichter erwischen könnten, der den Plan seiner Werke nicht nach dem Vorbild der Ilias oder der Äneis angelegt hat; ja Flögel geht noch weiter: er kritisiert das, was uns bei Homer mit Recht gefällt, als oft schwülstig und matt bei den modernen Dichtern und er scheut auch nicht davor zurück, ganz geniemäßig den zu warnen, der sich neue Bahnen brechen möchte, denn das hieße in ein Nest gelehrter Wespen stechen[188]. Auf Lessing werden wir erst zu sprechen kommen, wenn uns die besondere Frage von Gerstenbergs Stellung zu Aristoteles interessiert; im ganzen ist zu sagen daß der Dichter des „Ugolino" gerade im Hinblick auf das im Augenblick behandelte Problem über Lessing weit hinausgekommen ist.

Aus seiner Auffassung von der Frage der Nachahmung folgert, wie gesagt, mit innerer Notwendigkeit Gerstenbergs Stellung zu den Größen des Altertums. Auf eine Formel gebracht würde sie mit Home so lauten: so bedeutend das Genie der antiken Dichter auch gewesen ist, sie haben nicht das Recht gehabt, dem menschlichen Geschlecht Gesetze zu geben[189]. Über Bodmer, der sich einbildete, in seinem „Ödipus" den Sophokles verbessert zu haben, schüttet der kritische Anfänger schon die volle Schale seines Spottes aus, aber die „stille Größe" Winckelmanns ist ihm noch unantastbares Gesetz[190]. Andererseits nimmt er sogar die verhaßten Franzosen gegen den Vorwurf in Schutz[191], daß sie durch das „große Tragische" nicht gerührt würden: „das hieße sie schelten, daß sie sich nicht eine Empfindung erzwingen wollen, die dem Bau ihrer Nerven, und dem Himmelsstriche, worinn sie wohnen, zuwider ist". Hier tritt er für die Franzosen ein, um damit, wenn auch noch versteckt, ein besonders wirksames Argument gegen die Nachahmung der Antike in die Hand zu bekommen. Eigentlich richtig ins Zeug legt er sich aber erst seit den Literaturbriefen. Die ständige Vergleichung eines neueren Schriftstellers, sofern er ein wirkliches Genie ist, mit einem antiken, nennt er kurzweg unanständig[192]. Die Anschauung Homes wendet er nicht nur gegen die Dichter, sondern naturgemäß besonders gegen die

kritischen Meister der Antike an (und freilich auch gegen Home selbst!): und zwar nicht nur, weil ihm alles Regelmäßige und Gesetzgeberische an sich gegen den Strich ist, sondern allmählich auch, weil es diesen Meistern „überall fehlt", um Gesetze für das Ganze zu geben[193]. Der echte Vorläufer Lenzens und Schubarts steht vor uns, wenn Gerstenberg die naive menschliche Natur und ihre künstlerische Gestaltung über die Natur der Griechen stellt[194], die er doch als „Lieblinge der Natur" bewundert — allerdings gerade dann, wenn er französischen Skribenten etwas am Zeuge flicken will[195]. Was die deutschen Nachahmungen der Antike angeht, so stellt Gerstenberg abschließend fest: „Der Fehler liegt nicht daran, daß so wenig junge Leute die Griechen lesen, sondern daran, daß so wenig ältere Leute — zu denen er vor allem auch Wieland zählt[196] — den wahren Takt haben, der erfordert wird, die Natur und den Geist der Griechen recht zu empfinden"[197].

Die großen schöpferischen Geister der Antike läßt Gerstenberg ohne jeden Vorbehalt gelten und wendet sich nur gegen ihre falschen Ausleger und Apologeten in Deutschland. Ganz anders ist seine Stellung zu der antiken Kunstauffassung, also vor allem zu der Poetik des Aristoteles. Zwar weiß er kein höheres Lob für den übrigens ja später kritischer betrachteten Home als den Vergleich seiner „Grundsätze" mit der Lehre des Stagiriten[198]. Aber wenn er schon ein Jahr vorher nur diejenigen ästhetischen Untersuchungen gelten lassen will, in denen sich die schöpferische Kraft der Seele bemerkbar macht[199], so richtet sich diese Äußerung, zum mindesten unbewußt, gegen Aristoteles, dem ja jeder Einblick in den tiefern, dem Verstande nicht zugänglichen Prozeß des dichterischen Schaffens verschlossen geblieben ist. Bei der Würdigung von Gerstenbergs Auffassung Shakespeares und der Tragödie wird über diesen Gegenstand noch Einiges zu sagen sein. Ohne sich auf so umständliche Erörterungen einzulassen, wie sie Lessing im vierundsiebenzigsten Stück und den folgenden seiner Dramaturgie vornimmt, Erörterungen, die trotz allen Scharfsinns nicht verdecken, sondern aufdecken, wie tief Lessing noch in rationalistischen Auffassungen befangen war, erklärt Gerstenberg bei Besprechung des „Othello", daß die Aufgabe des Poeten nicht sei, Mitleid und Schrecken zu erregen in dem Herzen der Zuschauer, sondern die Natur der Eifersucht selbst lebendig zu machen[200].

Schon vor dem Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie antiquiert Gerstenberg also alle Aristotelisch-Lessingschen Identifikationen von Kunst mit Moral und begrifflicher Kunstlehre. Nicht das Typische — Mitleid und Schrecken (die wertvolle Diskussion Lessings über „Furcht" und „Schrecken" kannte Gerstenberg noch nicht) —, sondern das jeweils Individuelle ist Aufgabe und Gebiet des Dichters. So arbeitet er auch hier dem Mercier-Übersetzer Wagner, den Lenz, Klinger, Schlosser, Schubart usw. und ihrem Aristoteleshaß durch seine Kritik ebenso vor, wie ihren dichterischen Versuchen durch seinen „Ugolino". Daran wird auch nichts durch den Umstand geändert, daß er sich im einzelnen auf Aristoteles beruft, wenn es gilt Kronzeugen für seine fortschrittlichen Überzeugungen zu erlangen. Das geschieht lediglich, um durch eine Autorität die Anschauung anderer Autoritäten zu vernichten, gleichgültig, ob diese in Gestalt von Personen oder Lehrsätzen auftreten. Wo sich sonst irgend eine Gelegenheit bietet, dem Stagiriten eins auszuwischen, läßt er sie nicht vorübergehen. Aristoteles macht er verantwortlich dafür, daß so viele „unächte Gattungen", die mit Kunst nichts zu tun haben, zur Poesie herübergezerrt wurden[201] und gegen Riedel, der behauptet hatte, daß Aristoteles seine Gesetze aus den Werken der großen griechischen Meister ableite, hebt er sehr richtig und sehr wichtig hervor, daß Aristoteles seine Regeln ins Allgemeine klassifiziere und wir daher nicht fähig seien, die zu diesen Regeln gehörigen Werke der Meister anzugeben[202]. Damit berührt Gerstenberg und weist gleichzeitig zurück den äußerlichen Formalismus der eben auf Aristoteles zurückgehenden deutschen Poetik.

Auch Gerstenbergs Äußerungen über die antiken Schriftsteller selbst, vor allem über Homer, die wir noch genauer bei der Besprechung der Geniefrage ins Auge fassen werden, gehen überall darauf hinaus, dem schöpferischen, inspirierten Dichter vor dem berechnenden „Künstler" sein Recht werden zu lassen. Die Stelle in dem 20. Literaturbrief, wo er von den Sentiments redet, die bei den anderen Schriftstellern ermüden, bei Homer aber Funken aus der glühenden Hitze des Genies seien[203], ist so eine Stelle, wo er sich auf Aristoteles beruft um seiner fortgeschrittenen Anschauungen wegen. „Bei Homer ist alles Natur", ruft Herder aus[204] und in demselben Sinn spricht Gerstenberg dem

„Telemach" den Charakter einer Epopöe ab, weil der Geist des Homer es verwehre[205]. Während er in seinen Anfängen noch Home unterstützt[206], der ganz rationalistisch Homer in Hinsicht auf Ordnung und Verbindung sehr „mangelhaft" findet, wobei Gerstenberg allerdings doch schon den Zweifel äußert, ob Home nicht gelegentlich mehr mit philosophischen als dichterischen Augen betrachte, überflügelt er in den „Schleswigschen Briefen" den Verfasser des „Laokoon", der in Homer nur den plan- und einsichtsvollen Künstler, nicht den intuitiven Genius erblickt. Kein Wunder daher, daß Gerstenberg auch von der Seite des Homer her zu einer radikalen Ablehnung des französischen Epos gelangt. Zwischen Homer und Fénélon bestehe keine andere Ähnlichkeit als die Ähnlichkeit des Fuhrwerks, „eine Art von Usurpation, die sich der bel esprit von jeher über das Genie erlaubt hat"[207]. Wichtiger aber ist — denn die Gegenüberstellung des Griechen und der Franzosen ist nach dem bisher Betrachteten selbstverständlich — daß er an derselben Stelle nicht nur von Fénélon, Voltaire und Tasso sagt, daß sie alles hätten, was Homer hat, „das einzige ausgenommen, wodurch er uns Homer ist", sondern auch von Vergil. Der „Hypochondrist" scheint den Lateiner noch über den Griechen zu stellen, obwohl auch schon hier die geniehafte Fruchtbarkeit Vergils in Zweifel gezogen wird[208]. Aber wenn auch Gerstenberg dem römischen Epiker volle Gerechtigkeit widerfahren läßt und ihn gegen Klotzische Verunglimpfungen in Schutz nimmt[209], vor Homer erbleicht sein Glanz, als der Kritiker sich voll entwickelt hat. Das bedeutet gleichzeitig eine innere Loslösung von Klopstock, von dem Herder in der zweiten Sammlung der Fragmente mit Recht sagt, daß er eher Virgilianisch als Homerisch sei und „nach seiner Abhandlung von der heiligen Poesie" auch mehr von Vergil als Homer halte[210]. Gewiß ist es richtig, daß sich schon in Breitingers „Kritischer Dichtkunst" eine Ahnung von der Überlegenheit Homers findet. Aber historisch scheint mir das ohne Belang und für die Würdigung des weiten Horizontes der Gerstenbergischen Kunstanschauungen ganz wesenlos. Die leidenschaftliche Genieauffassung Gerstenbergs kann wirklich nicht mit dem schüchternen, noch nicht einmal eindeutigen Urteil des Schweizer Ästhetikers in einem Atem genannt werden und man darf ihm daher nicht

vorwerfen, wie es geschehen ist[211], daß er seinen „Vorgänger" nicht lobend zitiert hat. Gerstenberg fällt vielmehr das Verdienst zu, im Verein mit Herder die jahrhundertlange Herrschaft Vergils gebrochen zu haben. Schade nur, daß er für den von ihm verfochtenen höheren künstlerischen Wert der Ilias vor der Odyssee[212] den eingehenden Beweis schuldig geblieben ist. Die bloße Feststellung eines Mangels an „unwiderstehlicher Inspiration" tut es nicht allein und man kann Klotz nicht unrecht geben, wenn er hier größere Ausführlichkeit gewünscht hätte[213]. Später hat Gerstenberg sich noch einmal mit Homer beschäftigt, als Wolfs „Prolegomena", wie Goethe sagte, die ganze gebildete Menschheit im Tiefsten aufregte[214]. Wir sahen bereits, daß er mit Voß die poetische Einheit der Ilias gegen Wolf verteidigte. Es war 1795 eben doch noch so viel vom alten Vorläufer des Sturm und Drangs in ihm, daß er seiner Lehre vom inspirierten Genie treu blieb und die rationalistische Zerstücklungswut Wolfs nicht mitmachen konnte. Erst in unseren Tagen ist diese, wohl auch von der Mehrzahl der klassischen Philologen, die in den Zeiten Lachmanns jeden für kaum normal erklärten, der nicht zu Wolf schwor, überwunden und damit Gerstenbergs sicherer Instinkt noch nachträglich gerechtfertigt worden. Es ist immerhin anmerkungswert, daß Herder, trotz der unglaublichen Polemik Wolfs gegen ihn, der Rhapsodientheorie anhing[215]. Gerstenberg, der verstummte, erweist sich also in diesem Punkt als weit kunstsicherer als Herder, der so vielfach Tätige, mit dem er einst die gleichen Ideale verfochten hatte. Was hätte Gerstenberg — seine Briefe lehren es ja auf jeder Seite — seiner Zeit noch bedeuten können, wenn er sich aus seiner Lethargie aufgerafft hätte!

„Jenes elementare Überwiegen der irrationalen Faktoren", das Hamann in der antiken Dichtung und Poetik vermißte[216], ist auch der richtunggebende Maßstab der Gerstenbergischen Wertung der Kunst. Seine positive Einschätzung Homers beweist dies nicht weniger als die negative Horazens[216a]. Lessing ist nicht nur gegenüber Lange zum Retter des Horaz geworden; aber gerade was ihm diesen lieb und wert machte, Witz und Feinheit, mußte Gerstenberg, seiner ganzen Entwicklung gemäß, abstoßen. Und wenn auch der spätere Herder ganz mit Recht diejenigen

höchst albern findet, die Horaz ablehnen, weil er nicht Homer war, so ist Gerstenbergs Stellungnahme aus der historischen Situation nicht nur begreiflich, sondern auch erquickend und bahnbrechend. Horaz mußte ihm schon deshalb unangenehm sein, weil die Franzosen ihn bewunderten, und um so mehr, als diese Bewunderung zum Teil auf Kosten des Homer geschah. Er sieht in Horaz kein Original, sondern das Schlimmste, das es für ihn gibt, einen Nachahmer und meint, wer ihn für eines der „größten Originale in Rom" hält, gefalle nur denen, die nicht als Nachahmer eines Nachahmers angesehen werden wollen[217]. Die Epoden seien nichts als sermones im lyrischen Silbenmaß[218]. An derselben Stelle läßt er aber die Oden gelten und wir werden ja auch später sehen, daß der Lyriker Gerstenberg wie seine ganze Zeit in Horazens Schuld stand. Aber gerade aus dieser Schuld wird sich die spätere Gegnerschaft erklären: sie drückte ihn und man pflegt ja überhaupt das am heftigsten zu befehden, was man eben überwunden hat. Auch wenn er Herders Odenkommentar im zweiten Wäldchen als musterhaft rühmt, spielt nicht Verständnis für Horaz, sondern Widerwille gegen den Klotzischen Philologismus die vornehmste Rolle[219]. Von dem Poetiker Horaz will er ebensowenig wissen wie von dem Dichter. Ja, nur um ihm eins versetzen zu können, läßt er, sehr im Gegensatz zu seinen sonstigen Anschauungen, plötzlich die Regeln der Griechen gelten, eine Methode, die wir schon mehrfach beobachten konnten. „Horaz", sagt er[220], „macht oft sehr eigenmächtige Gesetze, und bekümmert sich überhaupt wenig um das Ansehen der Griechen, die doch meines Erachtens, wenn sonst jemand, in dieser Sache allein Gesetzgeber seyn konnten". Dieser Methode bleibt er auch in seiner ausführlichen Kritik der Ramlerschen Horazübersetzung treu, von der wir später noch mehr hören werden. Wirft er hier Horaz vor, daß er das weiche sapphische Silbenmaß ohne Unterschied zu den verschiedensten Arten des Inhalts braucht[221], so rühmt er doch gegenüber dem Übersetzer — und gewiß vom Standpunkt einer Ästhetik des Übersetzens mit Recht, nur nicht vom Standpunkt dessen, was er bisher immer allein für produktiv gehalten hat — den gewählteren Ausdruck des Horaz, sein korrekteres Silbenmaß, seinen schönen Rhythmus usw.[222].

Sokrates, den Hamann und Mendelssohn verehrten, dem

Klopstock im „Messias“ ein Denkmal setzte, den der junge Goethe zum Helden eines Dramas machen wollte, und von dessen Adel auch weniger erlauchte Geister tief ergriffen wurden[223], wird zwar im ersten Stück des „Hypochondristen“ der unsterbliche Genius der Griechen und auch später noch verehrungsvoll genannt: aber das moralische Interesse am Altertum verlor Gerstenberg sehr bald zu Gunsten des ästhetischen. Wie sehr sich dieses auf alle jene Fragen konzentriert, die mit seiner Todfeindschaft gegen das System zusammenhängen, haben wir gesehen, vor allem auch in seiner Kritik von Herders erstem Wäldchen, die mehr als irgend eine andere von dem Dichter des „Ugolino“ geschrieben worden ist, weshalb sie uns auch bei diesem noch einmal beschäftigen wird. So sehr Gerstenberg aber auch die aphoristische Kritik bevorzugt, so sehr er es liebt, mehr Eindrücke zu geben, als Gedanken zu Ende zu denken, so sehr er gegen eine Pseudophilologie wie die Klotzens zu Felde zieht, so hat er doch ein volles Verständnis für ein gründliches Studium der Antike gerade an den deutschen Universitäten[224]. Die Rezension von Ernestis Archaeologia Literaria stellt seinem reifen Urteil das schönste Zeugnis aus, zumal sie sich verbindet mit einem beredten Eintreten für die ästhetische Erziehung des deutschen Volkes, besonders auch des deutschen Gelehrten. Was in späteren Jahren unabhängige Männer immer wieder gefordert haben, unbekümmert um den Ärger der Zunft, die so etwas nicht vertragen kann, fordert auch Gerstenberg: Ausbildung des feineren Gefühls und künstlerisches Einfühlungsvermögen sind die Vorbedingungen aller gelehrten Arbeit ästhetischer Natur. „Uns deucht aber, daß man ohne eine gewisse Künstlereinsicht unmöglich ein gründlicher Antiquar seyn könne, und daß das Studium des Altertums gar keines vernünftigen Zweckes fähig sey, wenn dieser Zweck nicht in der Bildung unsers Geschmacks, in der Verfeinerung unserer Empfindungen, in der Aufklärung und Erweiterung unserer Begriffe besteht“. Nach allem, was wir von Gerstenberg bisher gehört haben, braucht die Behauptung eines um ihn hochverdienten Gelehrten, er hätte diese Anschauung aus Lessings antiquarischen Briefen gelernt[225], keiner ausführlichen Widerlegung. Wenn je einer, so war unser Gerstenberg berechtigt, von dem deutschen Gelehrten zu verlangen, seine Gedanken und Forschungen auch in einer schönen Sprache vorzu-

tragen. „Man sage niemals, es sey zu früh, schön zu schreiben, weil die Untersuchung voran gehen müsse.“ Wer schön schreibt, wird auch eine größere Zahl Leser finden und damit der Wahrheit und ihrer Ausbreitung in höherem Maße dienen. Gerstenberg hat besonders der deutschen Altertumswissenschaft einen großen Dienst geleistet, indem er das Vorurteil zu zerstreuen suchte, „es schicke sich für den Gelehrten nicht, von der Kunst wie ein Künstler zu urtheilen“. Wer mit Neigung liest, wird auch mit Geschmack und mit Nutzen lesen können. Diese Lobrede auf die ästhetische Erziehung der Nation, anknüpfend an ein gelehrtes antiquarisches Werk, krönt in schöner Weise Gerstenbergs Anschauungen über die Antike, die ja niemals etwas Anderes im Sinne haben, als eben den ästhetischen Sinn seiner Volksgenossen zu veredeln und zu vertiefen. Den ästhetischen Sinn: daß wir uns so ausdrücken können, zeigt, wie Gerstenberg, was schon gelegentlich festgestellt wurde, auch in diesem Punkt über den „Sturm und Drang“ hinausgelangte und sich dem Humanitätsideal der Klassik näherte.

Wenn man nach sochen Darlegungen aber etwa der Ansicht wäre, daß Gerstenberg dem Problem der Schönheit, diesem Schoßkind der klassischen Ästhetik, besonders eingehende Betrachtungen gewidmet haben müßte, so würde man sich gründlich irren. Es ist dies bei ihm ebensowenig der Fall wie bei Herder, dessen ganzes Dasein durchglüht war von dem Wunsch, Schönheit und Humanität mit einander zu vereinigen und der sich doch eigentlich erst im Alter mit ihrem Wesen systematisch beschäftigte. Die Schleswigschen Briefe versprechen auch nicht eine allgemeine Abhandlung über das Schöne, sondern an der betreffenden Stelle wird Winckelmann zitiert[226]. Ein solches Versprechen hätte Gerstenberg niemals halten können. Es konnte ja auch gar nicht anders sein! Abgesehen davon, daß die Poesie so durchaus im Mittelpunkt seiner inneren Anteilnahme stand, daß die bildende Kunst dahinter ganz zurücktrat, die bildende Kunst, an der die Gesetze der Schönheit noch am ehesten aufgezeigt werden können, mußte selbstverständlich der bewußte Gegner der Systematik vor allem von tiefster Abneigung erfüllt sein gegen jeden Versuch, das Schöne in Begriffe zu fassen. Was vermochten dem Verehrer des Unbewußten, des Individuellen und Besonderen, der gerade darin das eigentlich Schöne erblickte, Erklärungen wie die der älteren

französischen und deutschen Poetik bedeuten, wonach Schönheit sinnliche Einheit in sinnlicher Mannigfaltigkeit ist oder bestehen soll, wie Breitinger[227] und mit ihm unendlich viele andere behaupteten, in einer Übereinstimmung, Ordnung und Ebenmaße des Mannigfaltigen oder der Teile in dem Ganzen! Schon in seiner Kritik Dubos wendet er sich gegen die Allgemeingültigkeit der Schönheit und verteidigt, nach seiner bekannten Methode, sogar, wie wir bereits gesehen haben, die Franzosen, von denen man nicht verlangen könne, daß sie etwas schön finden, nur darum, weil andere es schön fänden. Aber in dieser ersten Zeit spürt man doch noch, wie zu Anfang dieses Kapitels dargelegt und begründet, auch in dieser Frage einen gewissen Drang nach systematischer Einteilung und rationalistischer Erfassung. Besonders Homes Methode hat in der Kritik der „Grundsätze" nachgewirkt. Hätte sonst Gerstenberg sich die Gelegenheit nehmen lassen, einen Satz wie den, daß höchste Schönheit Deutlichkeit sei, energisch zurückzuweisen? Ist doch seine ganze Wirksamkeit als Kritiker eine Illustration zu dem Worte Winckelmanns, daß Dingen, die auf der Empfindung beruhen, höchste Deutlichkeit nicht gegeben werden kann[228]. Der Hypochondrist, in dem sich, unter dem Einfluß Hamanns, die ästhetischen Interessen gegen die ethischen erst durchzusetzen haben, redet noch einem Studium der Schönheit das Wort, um das Temperament zu verbessern[229], wobei er jedoch einer Definition dieser Schönheit aus dem Wege geht. Wir haben ja auch schon erkannt, daß sich aus anderen Ausführungen der moralischen Zeitschrift sehr wohl entnehmen läßt, was Gerstenberg intuitiv unter Schönheit versteht. Hamanns die Ästhetik von Jahrhunderten umwerfenden Satz: „Jede Schönheit ist eine Tugend, die da frühe blühet, und bald welk wird", macht er gegen Lessing enthusiastisch zu den Seinen[230]. In demselben Sinne, in dem Winckelmann die Schönheit der großen Geheimnisse der Natur definiert, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen man aber keinen allgemein deutlichen Begriff geben kann, lehnt Gerstenberg es ab, von der höchsten Schönheit des Genies eine Definition zu geben[231]. Übrigens sei hier hervorgehoben, daß bereits 1747 Gottfried Schütze, von dessen Einwirkung auf Gerstenberg in anderer Hinsicht wir noch hören werden, die Unmöglichkeit erkannte,

in dem eigentlichen Begriff der Schönheit übereinzukommen[232]. Auch wenn Flögel nicht leugnet[233], daß Unvollkommenheiten und Dissonanzen im Zusammenhange „mit anderen Dingen" ein vollkommenes Ganzes und die Harmonie zu Wege bringen können, entfernt er sich, trotzdem er den Begriff der Harmonie im Sinne der Aufklärung voraussetzt, von dem üblichen aus der Antike abgezogenen regelrechten Schönheitsbegriff. Gerstenberg aber ist der erste und einflußreichste deutsche Kritiker der Dichtung, der die Frage: Was ist schön? zum ersten Mal mit den Verfassern der „Frankfurter gelehrten Anzeigen" für die Frage eines Blinden hält[234]. Was er über „Schönheit" wirklich denkt und empfindet, ist immanent in dem enthalten, was wir bisher als wesentliche Merkmale seiner kritischen Überzeugungen erkannt haben. Könnten wir diese zusammenfassen und gipfeln lassen in einem „Schönheit" betitelten Abschnitt, so würde das nichts Anderes bedeuten als die Widerlegung alles Bisherigen. Nicht sie kommt aber in Frage, sondern im Gegenteil die Bestätigung des Bisherigen, das kulminiert in Gerstenbergs Auffassung und Verherrlichung des Genies und seiner idealsten Verkörperung: Shakespeares.

Zweimal indessen macht Gerstenberg, in ähnlicher Weise, wie wir das schon bei der Illusion gesehen haben, eine Ausnahme. Zweimal setzt er sich mit dem Begriff des Schönen wirklich auseinander und das sogar unter scheinbarer Desavouierung seiner heiligen Überzeugung von der Unerklärbarkeit des Schönen. Denn bei der Besprechung von Riedels Schrift über das Publikum behauptet er plötzlich[235]: „Wie Herr R. von der Schönheit spricht, ist sie allerdings ein gar sehr schwankender Begriff: doch, wir hoffen es dazuthun, ohne ihre Schuld". In Wahrheit geht es hier aber garnicht so sehr um die Verdeutlichung der Schönheit, als um die Wiederlegung eines Gegners. Wo der Polemiker Gerstenberg geweckt wird, ist ihm jedes Mittel recht. Dieser Satz fließt aus derselben seelischen Disposition wie früher die gelegentliche Inschutznahme der Franzosen. In Wirklichkeit sind auch diese Ausführungen durchaus vereinbar mit seinen Gesamtanschauungen. Freilich zwingt ihn Riedel, sich mit einigen schulmäßigen Lehrsätzen der Ästhetik auseinanderzusetzen[236], aber er tut es mit einem solchen Ausdruck von Verachtung gegen „unsere neuesten" Viel-Lärm- um- Nichts-Macher, daß kein Mensch auf die Idee

kommen kann, es ginge ihm hier um die Palme des Systematikers. Wenn er sich zu Anfang gegen einen von Riedel „noch unrichtiger verstandenen" unrichtigen Satz Hutchesons wendet, wonach die Schönheit nicht in dem Gegenstande, sondern in der Empfindung desjenigen liege, der von diesem Gegenstand urteilt, so greift er damit in die Herder-Kantsche Streitfrage ein. Er nimmt einen vermittelnden Standpunkt ein. Er teilt weder den objektlosen Idealismus, den Herder Kant vorgeworfen hatte, noch den entgegengesetzten, wonach die sinnliche Schönheit allein in dem betrachteten Gegenstand liege. „Wenn der Künstler — bezeichnend genug wählt er das Beispiel aus der bildenden Kunst! — eine Kolossalische Statue arbeitet, deren Schönheit nur vermittelst eines gewissen Abstandes in die Augen fällt, so wird zwar unser Urteil von der Schönheit der Statue nicht eher erregt, als bis wir sie in diesem Abstande betrachten, aber die Ideen der Schönheit, welche der Künstler in sein Werk hineingelegt hatte, bleiben auch ohne alle Beziehung auf unser Urtheil, ob wir sie in der Entfernung für Schönheit, oder in der Nähe für Karrikatur halten, immer dieselben". Wenn er hinzufügt, daß ein schöner Zug bei Homer, Shakespeare und Klopstock auch dann schön bleibt, wenn ihn kein einziger Leser schön findet, so unterstreicht er die Herdersche Stellungnahme noch und wendet sich, in Übereinstimmung z. B. mit J. E. Schlegel[237], gegen die Kantsche Überzeugung, daß das Ekelhafte der Kunst verschlossen sei. Aber in den folgenden „Anmerkungen", die sich ausdrücklich „Über die Schönheit" nennen[238], bleibt er nicht bei der Stange, sondern sprengt überall den Rahmen der theoretischen Erörterungen, um seine Lieblingsansichten vorzutragen. Anstatt über Riedel, redet er über Burke und wirft ihm vor, daß er das Schöne mit dem Artigen und Niedlichen verwechselt, eine Vertauschung, die natürlich in den Augen Gerstenbergs eine Todsünde sein mußte. Was er darauf über das Wort „schön" als wissenschaftlichen Begriff ausführt, beweist nichts, als seine Unfähigkeit zu solchen Ausführungen. Man glaubt kaum, daß dies derselbe Gerstenberg ist, der durch seine Auffassung der Dichtkunst so produktiv für unsere ganze Ästhetik geworden ist. Man versteht, wieso der Ausdruck hier so oft an die Darlegungen des 20. Schleswigschen Briefes erinnert, der sich ja auch mit theoretischen Untersuchungen ab-

müht. Irgenwie Charakteristisches oder Neues zur Kenntnis der Gerstenbergschen Ästhetik enthalten diese Seiten nicht mehr. Genau so ist in unserem augenblicklichen Zusammenhang an der Anzeige von Sulzers „Theorie" nur die sich gegen den Verfasser richtende Bemerkung[239] wesentlich, daß bei schönen Handlungen nicht nur die bloße Befriedigung der Tätigkeit unserer Seele, die uns Vergnügen macht, in Betracht komme, sondern vor allem, daß wir Schöpfer schöner und vollkommener Dinge außer uns sind. Damit mündet Gerstenbergs „Schönheitstheorie" wieder in den großen Strom, durch den er die deutsche Literatur seiner Zeit so wirksam befruchtete. Der Widerspruch zwischen der schrankenlosen Freiheit des Genies als Verhöhnung der Weltschönheit einerseits und der sklavischen Unterordnung unter diese als Begrenzung des Künstlers, dieser Widerspruch, der Shaftesbury und Herder so viel Sorge machte, wird uns erst, soweit er nicht in den folgenden Abschnitt hineinspielt, beim „Ugolino" beschäftigen.

3.

Klopstocks „Gelehrtenrepublik" belegt den Nachahmer mit der Strafe der Knechtschaft. Soweit wir Gerstenbergs kritische Ansichten bisher betrachtet haben, stellen sie nichts anderes dar, als die Anwendung dieses Verdikts eines Mannes, der ihm selbst als das Gegenteil des Nachahmers erschien. Sie gipfeln mit innerer Notwendigkeit in seiner Auffassung von diesem Gegenteil: des Genies, das, frei von gelehrtem Autoritätsglauben, frei von allen Fesseln des Wissens, nur dem Gesetze seiner eigenen Schöpfungskraft gehorcht. So sollte man denken. Und gewiß ist Gerstenbergs Deutung des Poeten, der ein Original und ein Genie ist, eine Bestätigung seiner übrigen Ästhetik und ihre Zusammenfassung. Aber sie ist auch gleichzeitig eine Bestätigung seiner ganzen Persönlichkeit, insofern sie zwischen die Zeiten gestellt ist.

Wiederholt konnten wir bereits darauf hinweisen, wie durch Edward Youngs „Conjectures on Original Composition" auch unser Autor befruchtet wurde. Wir deuteten dabei schon an, daß es dabei nicht auf die Feststellung direkter Abhängigkeiten ankommen kann, sondern nur — dieses „nur" ist allerdings wich-

tig genug — auf die innere Festigung und zum Teil gewiß auch auf die Erweckung einer Disposition, die von Anfang an in Gerstenberg gelegen hat. Daß für einen Autor, der sich aus der Tradition herauskämpfte, um für ein Neues einzutreten, das wesentlich durch ihn als fruchtbar erkannt wurde, die Unterstützung besonders wertvoll sein mußte, die ihm durch den englischen Agitator gegen die Engherzigkeit der klassizistischen Ästhetik wurde, ist selbstverständlich. Aber gerade im Hinblick auf die Erforschung der deutschen Ästhetik und Kritik des 18. Jahrhunderts im allgemeinen und der Gerstenberg-Forschung im besonderen kann nicht eindringlich genug davor gewarnt werden, in dem pseudohistorischen Bemühen, einen Autor auf den anderen zurückzuführen, die eigentliche Aufgabe der Wissenschaft zu sehen. Rudolf Unger hat dargetan[1], daß sogar Hamanns Übertragung seiner religiös-ethischen Überzeugungen auf das ästhetische Gebiet, die doch eine geradezu verblüffende Parallele zu Young bildet, als durchaus originale Leistung anzusehen ist. Wo dieser innere Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik nicht vorhanden ist, wie — leider! — bei Gerstenberg und wie bei allen jungen Genies der Folgezeit, ist daher um so mehr, zumal in dieser Zeit voll ungeheurer Gärung, der Nachdruck auf die Intensität des eigenen Erlebens zu legen. Selbstverständlich muß die gesamte jeweils in Betracht kommende Ästhetik und Kritik zur Illustration herbeigezogen werden. Sehr mit Recht lehnt Unger die Methode Alexander v. Weilens ab[2]. Weilens Einleitung zu dem Neudruck der „Merkwürdigkeiten" hat unbestreitbare und unvergeßliche Verdienste um die Erkenntnis der Gerstenbergischen Kritik; aber das sichtliche Vergnügen, Entlehnungen festzustellen, macht es dem Verfasser schwer und oft unmöglich, die tieferen historischen Zusammenhänge bloßzulegen. Das gilt besonders von dem Fragen-Komplex, der mit der Youngschen Schrift zusammenhängt. Wir betonen daher noch einmal, daß wir ein Problem: was verdankt Gerstenberg Young nicht gelten lassen. Das interessiert uns genau so wenig, wie etwa die Frage, was er Hamann im einzelnen schuldet. Der Verfasser der „Sokratischen Denkwürdigkeiten", der für die ganze Ästhetik des Sturm und Drangs natürlich von hoher Bedeutung ist, wurde von unserem Gerstenberg zwar bewundert, wie schon der „Hypochondrist" beweist,

aber inwieweit die Vertrautheit mit den Werken des Magus ging, auf der diese Bewunderung beruhte, wissen wir nicht. Gerade in diesem Punkt fehlen äußere Zeugnisse. Aber wenn sie auch vorhanden wären: sie könnten uns nur in der Auffassung bestärken, daß es auf die Gemeinsamkeit und gegebenenfalls auf den Unterschied in der beiderseitigen Lebens- und Gefühlssphäre ankommt, nicht auf leidige Prioritätsstreitigkeiten, die lediglich den Zweck haben können, einer Wissenschaft den Charakter der Wissenschaft durch ein Mäntelchen angeblicher Wissenschaftlichkeit nicht zu geben, sondern zu nehmen. Um so mehr, als — wenn einmal die Frage der Priorität aufgeworfen werden soll — Young durchaus nicht der erste war, der jene Genieauffassung verkündete, die dann auf die nachfolgende Generation so stark wirkte, daß wir sie und ihre Zeit als die Periode der jungen Genies bezeichnen dürfen. Es ist meines Wissens noch nicht darauf hingewiesen worden — abgesehen von Braitmaier (I, 48), der auf de Clerc verweist — daß wir gerade bei den viel (und mit Recht, wie wir gesehen haben) verlästerten Franzosen schon vor Young — die moralischen Wochenschriften seien gar nicht erwähnt! — einer Anschauung begegnen, die sich mit seiner von dem Genie als dem „Gott in uns" durchaus deckt. Rapin redet in seinen „Reflexions sur la Poétique" von dem Genie als einem Geschenk des Himmels[3] und auch sonst unterscheiden sich seine Ausführungen an dieser Stelle sehr von dem üblichen rationalistischen Gerede seiner Landsleute durch die Betonung des Produktiven, das er als unerläßliche Voraussetzung des dichterischen Genies hervorhebt. Gewiß: wenn später z. B. Duff „genius" eine „divine quality" nennt[4] und Mauvillon, der doch glaubt, daß man in der Poesie sehr weit kommen könne mit Fleiß und Studieren, „ohne eben ein großes Genie zu haben", wobei er als Beispiele Lessing und — Weiße anführt[5], die „göttliche schöpferische Kraft" preist, die vom Himmel komme[6], so wäre es sehr töricht, etwa auf Rapin als auf ihren Vorgänger und Anreger zu deuten. Rapin ist eine versprengte Erscheinung ohne eigentlichen historischen Wert. Denn um diesen zu schaffen bedarf es nicht nur — an wie vielen Stellen gerade der deutschen Geistesgeschichte machen wir diese tragische Erfahrung! — der vorausblickenden Persönlichkeit, sondern auch der Zeit, die ihr entgegenkommt, weil sie als eigenstes tiefstes Bedürfnis empfindet,

was jene ausspricht. Erst mit Young war die Zeit erfüllt. Doch gerade weil sie das war, lagen die Anschauungen, die er verkündete, in der Luft. Daraus erklärt sich in erster Linie sein Erfolg. Daraus aber auch die Pflicht für den Historiker, ihn zwar als Erwecker anderer produktiver Persönlichkeiten zu werten, nicht aber als deren alleinigen Ratgeber, ohne den sie oder auch nur einzelne Äußerungen von ihnen unmöglich gewesen wären. Produktive Persönlichkeiten: darauf kommt es ausschließlich an. Denn daß Duff und Mauvillon vielleicht wirklich ohne Young undenkbar wären — eine Möglichkeit, die an und für sich ohne Belang ist — hat natürlich nicht das Geringste damit zu tun, daß wir die bei ihnen erlaubte Fragestellung im Hinblick auf Gerstenberg, der im Gegensatz zu ihnen und vielen anderen Ästhetikern eine wahrhaft schöpferische Individualität gewesen ist, rundweg ablehnen.

Wie sah Gerstenberg das Genie an, bevor er Young kennen lernte, den Klotz für den Urheber des Verderbens der englischen Poesie erklärte[7]? Auf diese Frage kann, da die jugendlichen im ersten Bande dieser Arbeit bereits gewürdigten ästhetischen Konfessionen des eingeschworenen Gottschedianers hier füglich außer Betracht zu lassen sind, überhaupt keine Antwort gegeben werden. Denn im selben Jahre 1759, als Gerstenberg in Weißens „Bibliothek" kritischen Lorbeer zu pflücken anfängt, erscheint auch die Youngsche Schrift. Daß er sie im Original oder in den ihm unmittelbar folgenden deutschen Übersetzungen sogleich kennen gelernt hat, kann nicht durch bestimmte Zeugnisse belegt, wohl aber mit Sicherheit angenommen werden. Denn wenn das Organ, das eine Zeitlang der einzige Tummelplatz ist für seine kritische Feder, bereits 1760 davon redet[8], Youngs Schreiben an Richardson sei schon so bekannt, daß man nicht besonders von ihm zu sprechen brauche, so darf man selbstverständlich behaupten, daß sich auch Gerstenberg bereits mit ihm vertraut gemacht hat. Wie sehr, mag auch daraus ersehen werden, daß sein Freund Schmidt im „Hypochondristen" gerade an einer Stelle, wo er sich, wie wir früher sahen, besonders stark von Gerstenberg beeinflußt zeigt, Young als einen selbstverständlich allgemein bekannten Autor zitiert[9]. Um so bemerkenswerter ist aber, daß Gerstenbergs Anschauungen sich wesentlich noch nicht mit denen des großen

englischen Genie-Propheten begegnen. Ja, sie scheinen sich, nachdem er zunächst einen starken Anlauf genommen hat, wieder zurückzuschrauben. Seine ganze zwiespältige Natur kommt hier wieder in überraschender Weise zum Ausdruck: Aufklärung und Zukunft kämpfen um ihn, kämpfen in ihm. Wäre Youngs Einwirkung auch nur im ganzen wirklich so stark gewesen, wie z. B. Weilen das sogar im einzelnen annimmt, so müßte sie sich doch schon in dieser Zeit nachweisen lassen. Davon ist nichts zu bemerken. Das Bedürfnis sich mit dem Problem: Genie eingehend zu befassen[10], ist überhaupt noch nicht vorhanden. Weder im Stil der Aufklärung, wie Sulzer, als Abhandlung, noch in dem des Sturm und Drangs, wie Young, als Gefühlsbekenntnis. Noch ahnt er mehr als daß er sähe und daher spräche und die Ahnungen scheint er dann gelegentlich mit Gewalt durch Traditionelles beschwichtigen zu wollen. Die Person des Herausgebers der „Bibliothek", Weißens, hat dann das ihre dazu beigetragen, ihn zu verhindern, den Vorstoß in das neue Land bis ins Innerste zu verfolgen. Wie später Young in Gerstenberg geweckt werden konnte, weil er selbst — zum Teil! — Young war, so vermochte ihn zunächst noch Weiße von dem schöpferischen Bezirk seiner Individualität fernzuhalten, weil in ihm zu viele Weißensche, d. h. Aufklärungs-Elemente vorhanden waren, die überwunden werden mußten. In der „Philotas"-Rezension sind ihm Genie und Original offenbar ganz identische Begriffe[11] in Übereinstimmung mit Young und im Gegensatz zu dem Hamann der „Sokratischen Denkwürdigkeiten", der die Originalität des Genies noch nicht als notwendige Voraussetzung einführt[12]. An dem mangelnden Bewußtsein von der Zusammengehörigkeit dieser Begriffe, die dann auch später bei Kant, Goethe, Schiller und der Romantik eine bedeutsame Rolle spielen, scheiden sich überhaupt die Geister dieser Zeit. Einige teilen den Standpunkt der Hamannschen „Denkwürdigkeiten", andere, wie z. B. Duff[13], sehen zwar in der Originalität keine Bedingung des Genies, wohl aber dessen höchsten Grad. Gerstenberg fordert von der Beredsamkeit, sie solle ein Werk des wahren Genies sein[14], er preist das Originalgenie gegenüber aller korrekten Kraftlosigkeit[15], aber er verläßt sich hier nicht nur nicht allein auf sein eigenes Erkenntnisvermögen, indem er zur Stütze die Meinung eines anderen — Hagedorns — herbeizieht,

er geht nicht nur einer Apologie des genialen schöpferischen Menschen trotz aller Polemik gegen die Regelmäßigkeit aus dem Wege, obwohl die Gelegenheit und sogar Ansätze dazu nicht fehlen, er fürchtet sich direkt vor den Konsequenzen seiner Ablehnung von Nachahmung und Regelautorität, er macht Einschränkungen, schiebt Wörtchen wie „manchmal" ein und erweckt so überall den Eindruck, daß er bereits Erfühltes noch nicht auszusprechen wagt[16]. Schon schwächlich genug will er von einer „sehr" (!) engen Bestimmung der Begriffe in den schönen Wissenschaften nichts wissen, „da sie dem Genie nur allzuoft unnöthige Gränzen setzt"; immerhin meint er aber ähnlich wie Lessing, wenn auch viel vorsichtiger, das echte Genie habe „manchmal" kein anderes Gesetz als sich selbst; doch er fügt hinzu: „wenn es aber von Geschmack und Kenntniß begleitet wird, so findet es immer ein Mittel, sich mit der gesunden Kritik zu vereinigen". Der Rückschritt liegt nicht so sehr in der Schlußfolgerung, als in der Voraussetzung. Jene nimmt sogar eine Erkenntnis der Ästhetik unserer Klassiker voraus, wonach Genie und Maß nicht nur miteinander zu vereinigen sind, sondern einander bedingen. Aber an diese Überwindung des Sturm- und Drangevangeliums darf man natürlich bei einem Manne nicht denken, welcher sich eben anschickt, der Vorläufer dieses Evangeliums zu werden. Was zu einer bestimmten Zeit höhere Erkenntnis bedeuten kann, bleibt zu einer anderen hinter ihr zurück. Ohne Leidenschaft, ohne Übertreibung gibt es keine Abklärung. Dem Insichgehen muß ein Außersichgehen voraufgegangen sein. Ohne Revolution des Geistes niemals der Geist selbst. Sonst bedeutet die scheinbare Übereinstimmung mit dem reinen Geist in Wahrheit nichts als das Merkmal einer Atmosphäre, welche die Revolution überhaupt noch nicht oder nur wenig erreicht und aufgewühlt hat. Das ist hier der Fall bei Gerstenberg, um somehr als „Geschmack und Kenntnis" ja gerade nach Young und Hamann die Todfeinde des schöpferischen Ingeniums sind. „Die Gelehrsamkeit ist eine erborgte Wissenschaft", sagt jener[17] und die Unwissenheit ist das besondere Charakteristikum des Hamannschen Sokrates. Sogar der erste Herausgeber der „Bibliothek", Nicolai, hatte schon jeden Versuch, Genie durch Gelehrsamkeit ersetzen zu wollen, energisch zurückgewiesen[18]. Gewiß haben spätere Ästhetiker, wie vor allem Riedel[19], der Vereinigung von Genie und Ge-

schmack das Wort geredet[20]. Aber da war die Situation schon eine ganz andere. Als Gerstenberg für die „Bibliothek“ schrieb, wäre es, aus seiner innersten Disposition heraus, darauf angekommen, den Geschmack, d. h. das beurteilende Vermögen, durch die produktive Phantasie zu überwinden. Aber nur zu oft nennt Gerstenberg beide noch in einem Atem[21], d. h. das „Genie“ in jenem Sinne der Aufklärung, in dem fast jeder Schreibende, in dem Gleim oder Pyra oder die Karschin Genies genannt wurden, in dem — noch 1767! — z. B. Riedel von Meinhards Jugendpoesien sagt, sie hätten ein vortreffliches Genie[22], also Autoren, die gerade von der Auffassung Youngs aus niemals mit diesem Ehrentitel hätten bedacht werden dürfen. Nur der Feind der Korrektheit redet, negativ, wenn er meint[23], daß Niemand „von der Vollkommenheit der Kunst in der äußersten Beziehung urtheilen könne, als wer mit dem Genie derselben gebohren sey“; denn wir erfahren nach der positiven Seite nicht, was unter Genie zu verstehen ist. Ein Satz wie: „Das Genie bereichert sich mit den Schätzen der Natur und der Alten; je größer die Beute ist, die es heim gebracht hat, desto vortrefflicher wird das Werk seyn, das es schafft“[24], scheint selbst der sonst so heftig befehdeten Nachahmungstheorie wieder Vorschub leisten zu wollen und wenn Johann Elias Schlegels Fehler die Fehler eines Genies genannt werden[25], so kann man damit gar nichts anfangen, weil man nicht weiß, was Gerstenberg darunter verstanden wissen will. Man wäre fast zu der Annahme berechtigt, daß unser Autor diese Dunkelheit, die er im „Hypochondristen“ mit Hamann zur Vorbedingung der Originalität macht, beabsichtigt hätte, wenn hier der Stil nicht noch durchaus frei wäre von allem gefühlsmäßig Bekennerischen und wenn nicht auch die holsteinische Wochenschrift, trotz größerer Lebendigkeit der Diktion, einer Vertiefung unseres Problems aus dem Wege ginge. Auch hier redet er noch ganz im altem Sinne von Genie, was er übrigens auch noch zu einer Zeit tut, wo seine großen kritischen Leistungen bereits hinter ihm liegen, wenn er z. B. J. G. Jacobi ein „feines Genie“ nennt[26], also eine Verbindung zweier Begriffe vornimmt, die sich nach seinen eigenen inzwischen gemachten Erkenntnissen geradezu ausschließen. Im „Hypochondristen“ unterscheidet sich Gerstenberg von der Aufklärung in dieser Frage also durchaus nicht[27]; weder

bemüht er sich, Anhaltspunkte für seine Genieauffassung zu geben, noch läßt Art und Grad, wie das bloße Wort verwandt wird, einen Schluß zu auf vertiefte Erkenntnis oder vertieftes Erlebnis des produktiven Menschen im Sinne Youngs. Nur eine Stelle verdient besondere Beachtung[28]. Gerstenberg, der sich später nicht genug darin tun kann, Hohn und Spott über Voltaire auszuschütten, nennt ihn allerdings hier noch den kühnsten und vortrefflichsten Dichter unter den Franzosen[29]. Aber Zacharias Jernstrup gibt auf die Frage der „Madame": „Sie werden doch nicht läugnen, daß Voltaire ein Genie ist, das .... selbst für uns Frauenzimmer ungemein verständlich ist?" die schlagfertige Antwort: „Mit andern Worten, .... daß Voltaire .... noch immer ein Franzos bleibt." Genie und Franzosentum werden hier also ausdrücklich als Gegenpole empfunden. Das ist an und für sich gewiß nichts Neues, sondern folgt notwendig aus Gerstenbergs Stellungnahme gegen die Franzosen, ist, wie schon öfters, ein negatives Zeugnis, kein positives für die Geniedeutung kommender Jahre. Wenn er aber bald darauf, wobei er sogar Voltaire selbst als Zeugen anruft, fortfährt: „Ich berufe mich auf einen jeden, der mit der englischen Poesie hinlänglich bekannt ist, ob Voltaire .... auch nur einigermaßen den edlen Nachdruck, die erhabene Größe und Tiefe der Gedanken, die reine und ungezwungene Schreibart hat erreichen können, welche man, ich will nicht sagen im Spenser, Shakespeare und Milton (der Abstand wäre zu unermeßlich) sondern bloß im Addison und Pope findet, so ist das insofern eine Stelle, die als Vorläufer der Schleswigschen Briefe angesehen werden darf, als hier endlich die Geniehaftigkeit des Franzosen unter Hinweis auf die Engländer abgelehnt und damit der künftigen Gleichsetzung von Genie und Shakespeare vorgearbeitet wird. Freilich läßt sich aus Wendungen wie „edler Nachdruck" und „erhabene Größe" sehr wenig entnehmen und wenn Gerstenberg im Laufe seiner Ausführungen die „ungewöhnliche Stärke" des Klopstockschen Genies im Verein mit dessen vortrefflichster Einsicht zu rühmen weiß, so sieht man klar, wie weit er noch von seinem Sturm- und Drang-Evangelium entfernt ist. Unsere Vermutung, daß Weiße, dem Gerstenberg sich innerlich verpflichtet fühlte, sehr wesentlich dazu beigetragen hat, seine Entwicklung zu hemmen, wird durch das Widmungsschreiben

an ihn, das Gerstenberg der „Braut"-Übersetzung vorausschickt, nur zu sehr bestätigt. Wenn noch der Hamburgische Dramaturg wenig erbaut ist von den Schmähschriften auf die Krücke Kritik, so kann es vielleicht nicht wundernehmen, daß auch ein so leidenschaftlicher kritischer Geist wie Gerstenberg, die Kritik gegen das Genie ausspielt. „Wenn man daher gesagt hat", meint er[30], offensichtlich gegen Young Stellung nehmend, „daß der Dichter keiner anderen Regel folgen sollte, als die er in seinem eigenen Geiste finde, weil eine verfeinerte Kritik allemahl der Eckstein gewesen, an dem das Genie seine Kräfte zerstoßen; so hat man sich sehr übel und zweydeutig ausgedrückt". Aber man braucht sich nur zu erinnern, daß z. B. Nicolai eine ganz ähnliche Ansicht äußert, wenn er an Herder schreibt[31]: „Ob nicht unsere großen Genies den Geschmack und die Poesie verderben, dadurch, daß sie alle allzusehr original seyn wollen", um einzusehen, daß hier keine Vorwegnahme der Einsichten unserer Klassiker statt hat, sondern Rücksichtnahme auf die Empfindlichkeiten der Rationalisten, besonders eines unter ihnen, des guten Christian Felix Weiße. Die Kritik brauchte auch gar nicht gegen Young verteidigt zu werden, weil er die einsichtige gar nicht angreift. Gerstenberg, auf Herz und Nieren geprüft, würde das wahrscheinlich selbst zugegeben haben. Denn abgesehen davon, daß sich seine Anschauungen über die Regeln schlecht mit dieser Einengung des Genius vertragen: mit welchen Gefühlen mußte er in der von ihm selbst der „Braut" beigegebenen Abhandlung von Whalley über „Jonsons Genie" die Gegenüberstellung von Genie und Empfindung einerseits und Belesenheit und Gedächtnis andererseits lesen, die durchaus auf dem Stamme Youngs gewachsen ist[32] und zu der sich denn auch später Lessing bekannte[33].

Erst in den Schleswigschen Briefen erklimmt Gerstenberg den hohen Standpunkt, auf den ihm zu folgen die jungen Leute bemüht waren, die sich, gerade auf ihn gestützt, Genies nennen durften. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß seine Lehre von der Illusion, die er verschiedentlich mit der Geniefrage zusammen behandelt, kulminiert in seiner Überzeugung von der Schöpferkraft der Phantasie, wodurch er zum Johannes der neuen Generation wurde. Und wenn er hier, was der Fall und was wir schon gelegentlich hörten, auch eine Kritik am

„Sturm und Drang" vorwegnimmt, ehe es den überhaupt gab, so ist das nicht mehr als Rückfall in die Tendenzen der Aufklärung zu werten, sondern als geniale Überwindung notwendiger Überspannung im Sinne Schillers und Goethes — wobei es nichts verschlägt, daß es ihm in anderer Hinsicht nicht immer gelingt, der inneren Struktur der Aufklärung Herr zu werden.

In der von Ottokar Fischer mitgeteilten Skizze zum „Hypochondristen" berichtet Zacharias Jernstrup von seinem älteren Bruder Ohluf[34]: „Seine Gründlichkeit, zu der er ohne viele Mühe gelangt war, schien ihm so unermeßlich, daß er auf die armen Poeten als auf die allerjämmerlichsten Köpfe herabsah, ob es ihm gleich nicht zuwider war, wenn man ihn selbst für ein Stück von Poeten hielte". Fischer meint sehr richtig, daß diese Vorrede biographisch auszumünzen sei. Zweifellos redet Gerstenberg hier, übertreibend zwar, von sich selber. Diese Selbstbiographie sollte in Form einer Rede der 2. Auflage des „Hypochondristen" einverleibt werden. Sie enthält das Bekenntnis von Gerstenbergs Entwicklung, von der Wandlung, deren bedeutendster Merkstein sein kritisches Hauptwerk ist. Denn weiter wird von Ohluf erzählt, daß er seine Lehrbücher gelassen weglegte und seine Poeten wieder zur Hand nahm. „Von der Zeit an bekamen seine Urtheile eine ganz entgegengesetzte Wendung". Denn er erkannte, daß die Poeten von den Alten nicht ohne Grund Philosophen genannt wurden. Ein wirklich poetisches Genie sey ein sehr beobachtendes, sehr tiefdenkendes, mit einem Worte, ein sehr philosophisches Genie" — während z. B. nach Sulzer dieses philosophische Genie neben dem künstlerischen einherläuft[35] —: „nur daß es seine Art zu beobachten verberge, und sich bloß in dem Resultate äußere, welches die Ursache sey, daß ihm der witzige und der ungeübte Kopf beide nicht nachdenken können".

Nun haben wir allerdings bereits in den ersten beiden Abschnitten dieses Kapitels gesehen, daß Gerstenberg schon vor den Schleswigschen Briefen durchglüht war von jener Begeisterung für das Original und den Originaldichter, die bei den Stürmern und Drängern ein so enthusiastisches Echo und die ihren Höhepunkt schon in dem zweiten der Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur fand. Wie sind daher seine gegenteiligen Äußerungen zur Geniefrage zu erklären? Weiße genügt natürlich nicht. Son-

dern auch die Schleswigschen Briefe bestätigen in dieser Hinsicht, was bereits verschiedentlich als das Wesen des Kritikers Gerstenberg erkannt wurde: entflammt, hingerissen, operiert er mit den Worten „Genie" und „Original" und legt sich für sie mit inbrünstiger Leidenschaft ins Zeug. Wo es aber gilt, eine Begründung für diese Begriffe zu geben, wo er sich selbst die Aufgabe stellt, ihr Wesen zu definieren, kommt ihm der Aufklärer in die Quere, er verläßt sich nicht mehr auf die Kraft seines Gefühls und wird unsicher und unklar aus Respekt vor der Systematik — ein Vorgang, den wir später ganz ähnlich bei Hebbel in seinem Verhältnis zu Hegel beobachten. Hier wurzelt der Widerspruch zwischen Gerstenbergs Ausführungen über Originalität und gegen Nachahmung einerseits und über das Genie andererseits. Nicht auf Young, sondern auf den „correkten" Pope gestützt — wieder ein Beweis dafür, wie verkehrt es wäre, hier durch eine Parallelenjagd zu den „Gedanken über die Originalwerke" glänzen zu wollen — stürmt der großartige zweite Brief von der Hochschätzung des richtigen Sentiments zu der Bewunderung des „poetischen Feuers", von dem „methodischen" Genie zu dem „großen und fruchtbaren"[36]. Gerstenberg nennt[37] Warton, mit dessen Observations on the Fairy-Queen sich nach dem zweiten auch der vierte Brief beschäftigt, einen „Virtuosen". Damit meint er dasselbe, was Lessing im 103. der Literaturbriefe (und schon vor ihm Didérot), gegen die Gerstenberg später so heftig polemisiert, in der Auseinandersetzung mit J. A. Cramer unter „Versificateur" versteht[38]; nichts Herabsetzendes, aber doch eine Art Künstler, die dem Genie nicht die Schuhbänder lösen darf. Es ist derselbe Gegensatz, den Herder durch die Gegenüberstellung von „Kunst" und „Poesie" bezeichnet, derselbe Herder, der, als die Schleswigschen Briefe geschrieben wurden, die neuen Forderungen wesentlich kritischer betrachtet als unser Gerstenberg[39]. Als der im 12. Brief eine Attacke reitet gegen die eben entschlafenen „Briefe, die neueste Litteratur betreffend" — (noch in seinem letzten Beitrag hatte Lessing in einem Zitat aus Meinhard das Genie gegen die Galanterie ausgespielt[40]) — kommt ihm Hamann als Eideshelfer gerade recht, um die Genies mit denen zu vergleichen, die Jesaias in einem Gesicht sah[41], „und welche ihr Antlitz und ihre Füße mit Flügeln deckten". Gerstenberg nimmt seine Stellung-

nahme in der oben zitierten Skizze zum „Hypochondristen" voraus, wenn er Hamann zitiert, um die Berechtigung des Genies zu erweisen, die Absichten seiner Hilfsmittel ebenso zu verbergen wie die Laufbahn seines Ziels. Des dänischen Dichters Tullin „Seefahrt" empfiehlt er[42] wegen der „Funken von Genie, die in wilder Unordnung herumschwärmen". Wo Geschmack das Genie überwiegt, da kann einer ein guter Kunstrichter sein, „aber selbst nicht arbeiten", sagt Gerard[43], dessen spät gedruckte Erörterung schon vor Young geschrieben wurde. In demselben Sinn sagt Gerstenberg[44]: „Genie geht nach der Ordnung der Natur vor dem Geschmack her" und an derselben Stelle wirft er der Dänischen Gesellschaft der Wissenschaften vor, daß sie mehr darauf bedacht ist, den Geschmack als das Genie zu ermuntern. „Was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut", sagt später der Hamburgische Dramaturg[45], unterscheidet sich sehr von dem, „was der bloß witzige Kopf nachzumachen, vergebens sich martert". Schärfer formuliert Gerstenberg schon einen Gegensatz, den die jungen Stürmer und Dränger denn immer wieder betonen: „Aber wahre Genies finden sich nothwendig beleidigt, wenn man sie mit correcten witzigen Köpfen in gleichem Paare gehen läßt, oder sie gar unter die letztern erniedrigt"[46]. In diesem 19. Brief erhalten wir auch eine gewisse Erklärung für Gerstenbergs Terminologie in der Hypochondristenskizze. Dort redet er von dem „philosophischen Genie" als dem Gipfel des Poetischen. Hier findet er für den gepriesenen Tullin den Ehrentitel eines philosophischen Dichters[47]. Damit meint er, daß Tullin inkorrekt und blühend wie Young sei — hier ist von dem Dichter Young die Rede — aber malerisch und systematisch in den Ideen wie Pope. „Er erlaubt sich mehr lyrische Schwünge als Pope, mehr Simplizität als Young: dieß zeichnet ihm seinen Weg zwischen beiden aus". So verwaschen die Ausdrucksweise ist, so scheint Gerstenberg doch hier einen Standpunkt einzunehmen, der sich von dem ganz auf Leidenschaft und Subjektivität gestellten eines Hamann entfernt. Man könnte fast auf den Gedanken kommen, daß er in Young, wie Schiller es später genannt hat, das naive, in Pope das sentimentalische Genie erblickt. Ganz sicher ist jedenfalls, daß Gerstenberg ein kritisches Genie gewesen ist, das wohl befähigt gewesen wäre,

ebenso vorbildlich den Enthusiasmus des „Sturm und Drang", das Dionysische der jungen Genies zum Apollinischen unserer Klassiker hinüberzuleiten. Wenn er nämlich die Fähigkeit besessen hätte, die Leucht- und Gefühlskraft der Intuition mit der leidenschaftlichen Logik des Denkens zu verbinden. Daß dies leider nicht der Fall war, lehrt uns der zwanzigste der Schleswigschen Briefe, in dem Gerstenberg zum ersten und einzigen Mal eine ausführliche Interpretation für seine vorher ohne sie geäußerte Genieauffassung zu geben versucht[48].

Gerstenberg knüpft dort an, wo er in dem voraufgegangenen Brief stehen geblieben war: bei dem Gegensatz von Genie und Geschmack, den schon Mendelssohn sehr energisch betont hatte[49]. Großartig setzt sich Gerard für das Künstler-Genie ein[50]: „Kaum wünschen wir es, daß die wilden Auswüchse seiner natürlichen Kraft und seines Geistes durch Kultur beschnitten worden seyn möchten. Wir fürchten, das Feuer und das Leben seiner Erfindungen möchte dadurch etwas verlieren: und diese halten wir für eine so wesentliche Vollkommenheit, daß wir durch nichts glauben dafür schadlos gehalten werden zu können". So hält denn auch Gerstenberg dafür[51], indem er noch einmal einen scharfen Trennungsstrich zieht zwischen dem dichterischen Genie und dem bel esprit, nur das für Poesie, „was das Werk des *poetischen* Genies" ist und für das, was er darunter versteht, sucht er nun eine Erklärung zu geben[52] oder wie Herder es gleichzeitig ausdrückt[53], „als Weltweiser das Genie, und Originalgeist und Erfindung zergliedern, seine Ingredienzen auflösen und bis auf den feinsten Grund zu dringen". Von den Unternehmungen einiger Ästhetiker und Popularphilosophen wie Sulzer, Resewitz und Flögel will Gerstenberg nichts wissen[54]. Mendelssohn nennt er nicht, aber ohne Zweifel hat er auch dessen „Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste" gekannt, die schon der erste Band der damals noch nicht von Weiße, sondern von Nicolai redigierten „Bibliothek der schönen Wissenschaften" veröffentlicht hatte. Mendelssohn wäre auch der einzige unter diesen gewesen, dem Gerstenberg sich innerlich verwandt fühlen konnte; confrontiert doch Moses in dieser Abhandlung ausdrücklich Genie und Fleiß in demselben Sinne, wie Gerstenberg jetzt vor der Gewohnheit warnt, „die Wörter Genie, großer Kopf, schöner Geist, Meisterstück

usw. miteinander zu verwechseln". Trotz des ausgezeichneten Buches von Goldstein und trotz der zahlreichen Arbeiten über Mendelssohn wäre eine die Ergebnisse der bisherigen Forschung zusammenfassende und ergänzende Arbeit über Mendelssohn dringend zu wünschen gerade von den Gesichtspunkten aus, die hier zur Erörterung stehen. Gerstenberg lehnt es ab, Genie, Gedächtnis, Geschmack usw. als untergeordnete Merkmale der übergeordneten „Fähigkeit" aufzufassen; wie er — was wir bereits sahen — gegen Burke die Verschiedenheit des Schönen und Niedlichen verficht, so verficht er gegen die oben genannten Popularphilosophen *seinen* Begriff des Genies als Kunstwort zum Unterschied von dem, den es „unter dem Volke", d. h. in der Aufklärung seit langem behauptet, wo Genie und Geschmack noch identisch sind. „Die französische Sprache deutet daher einen Unterschied an, unter Genie *haben* und ein Genie *seyn*". In der Tat: hier ist der springende Punkt und ausgezeichnet formuliert. Was ist das aber nun, dieses „Genie seyn?" Gerstenberg vermeidet es noch, dieser Frage näher zu treten. Immer wieder macht er Einschiebsel, er scheint geradezu Angst zu haben, sich auf das Gebiet der Theorie zu wagen. Wir bedauern das gar nicht, denn gerade die Argumente, mit denen er die Beantwortung aussetzt, sind die eigentlichen Vorboten der kommenden Zeit. Freilich, wenn er meint, eine Definition des Genies könne niemand geben, „so lange unsere Psychologie sich noch mit der Oberfläche der Seele beschäftigen muß", so ist das eine durchsichtige Ausrede. Abgesehen davon, daß sich Sulzer, freilich ohne Erfolg, schon bemühte, tiefer zu dringen und daß Gerstenberg bei Hamann nur hätte in die Schule gehen brauchen, um zu finden, daß man die Oberfläche doch schon verlassen hatte: warum ging denn nicht er dazu über, die psychologische Fundierung der Geniefrage vorzunehmen? Aber freilich, man wird ihm nicht widersprechen können, und am allerwenigsten vom Standpunkt der jungen Genies aus, wenn er meint, „daß derjenige am bereitwilligsten ist, Erklärungen und deutliche Begriffe darzubieten, der die Schranken seiner Einsicht am wenigsten fühlt". In dieser Hinsicht hatte die Aufklärung und hatte vor allem Gottsched, dessen Schüler Schönaich Gerstenberg hier aufs Korn nimmt, ja weidlich gesündigt, was um so bedenklicher war, als diese Zeit, wie Gerstenberg sehr richtig sagt,

„über den inneren Mechanismus der Seele .... in der blindesten Unwissenheit" tappte. Das Wesen des Genies entzieht sich der Definition: klar und deutlich spricht Gerstenberg es aus und er kann sich dabei auf Winckelmann berufen, der aus demselben Grunde einer theoretischen Erörterung über die äußere Schönheit der körperlichen Bildung entraten zu können glaubte. Das Genie kann man erfühlen, aber nicht erklären: das Grundaxiom des „Sturm und Drangs" wird hier als stärkste Saite der ganzen Genieästhetik zum erstenmal angeschlagen. Deshalb kann auch nichts den Mangel an Genie ersetzen, weder die gründlichsten Kenntnisse, noch „die ämsigste Beobachtung der Natur". Das Genie ist keine bloße Fertigkeit, die erlernt werden kann[55]. Man sieht auch hier, wie Gerstenberg sein eigentliches Problem umgeht. Anstatt das Wesen des Genies zu bestimmen, stellt er fest, was es nicht ist. Gerstenberg hat die Schwäche seiner Position selbst gefühlt. Deshalb läßt er sich den Einwurf machen, er verzweifle eine gute Definition von Genie zu erhalten, „wenn die Sache so viele Schwierigkeiten hat". Unser Autor gibt die Schwierigkeiten zu, indem er zunächst einmal eine Begrenzung seines Themas vornimmt. Er gesteht sehr naiv — doppelt naiv nach dem Vorausgegangenen — auf eine Definition des Genies überhaupt müsse er verzichten, er könne sich nur mit dem Wesen des poetischen befassen. Dennoch läßt er auch an dieser Stelle die Gelegenheit nicht vorübergehen, sich an den Definitoren des allgemeinen Begriffs zu reiben. Je schwächer die Stellung des Theoretikers ist, um so stärker kommt der Vorläufer Lenzens zum Durchbruch. Weder die, die im Genie die Sammlung aller Fähigkeiten als ausschlaggebend ansehen — das tat z. B. Sulzer[56] und später Herder, der Sturm und Drang, Schiller und die Romantik — noch die, die in der Vollkommenheit einer einzigen das Entscheidende erblicken — das tat z. B. Pope[57] — können ihm im geringsten imponieren. Sie haschen nur, wie er sich mit Winckelmann ausdrückt, nach „einem fliegenden Jucken in der Haut, dessen Ort man nicht zu finden weis". Er selbst wiederholt nur noch einmal mit anderen Worten, was er schon mehrfach ausgedrückt hat: „Das Genie erschafft; das Talent setzt nur ins Werk". Darauf kommt ihm alles an und die Intensität, mit der dies für die damalige Zeit auch wirklich Wichtigste immer von neuem unterstrichen

wird, sichert seinen Ausführungen ihre große Bedeutung in der Geschichte der Ästhetik. Es war innerlich notwendig begründet, daß er sich dann im folgenden, wo er das Thema abermals verschiebt, indem er nun nicht mehr das Subjekt, das Genie, sondern seine Leistungen betrachtet, sich zwar besonders verwahrt, „eine Ästhetik erfinden zu wollen", aber doch gerade an der Terminologie der Schule scheitert. Seine Genielehre mündet in der Lehre von der Illusion, die wir bereits kennen gelernt haben. Diese Illusion, die Kraft, „die Natur wie gegenwärtig in der Seele abzubilden", ist ihm „in Beziehung auf den Dichter" „diejenige entschiedene und hervorstechende Eigenschaft, die wir uns unter dem Namen des poetischen Genies auch da denken, wo wir uns von unsern Begriffen nicht immer Rechenschaft zu geben wissen"[58]. Gerstenberg hat natürlich selbst gefühlt, daß diese Definition nicht im geringsten weiterhelfen konnte. Die letzten Worte verraten es zum Überfluß auch noch einmal und der stolze bereits zitierte Satz: „Dieß ist keine Definition: aber es ist Erfahrung, es ist Gefühl" enthält das bewußte Eingeständnis. Aber gerade darum sind die Fragmente, die er hier zum Genieproblem beisteuert, keine Widerlegung, sondern eine Bestätigung des früher Dargelegten. Ein prachtvoller Schwung verlebendigt Gerstenbergs Sätze, der Zeugnis ablegt davon, daß die Majestät des schöpferischen Menschen ein Erlebnis seines Blutes war, daß er, wie Herder[59], in der Dichtkunst die „stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele" erblickte. Das „Siegel des Genies" spürt er bis in den Gang der Verse hinein — es ist von Homer die Rede: „ein Hexameter tritt einher, wie eine Armee"; „der ganze Anstrich wird uns neu, weil er seine Farben von dem wiederstrahlenden Feuer des Dichtergeistes herübernimmt". Mag das, was er über die vivida vis animi sagt, auch nicht eben neu sein: die brausende Verehrung des Genius, der redenden Gottheit, ist im höchsten Maße, gerade wegen ihrer fortstürmenden Jugendfrische, im höchsten Maße produktiv, eine Rhapsodie, aus der das ganze kommende Geschlecht die Kraft sog zum Kampf gegen alle Verstaubtheit und Regelmäßigkeit. Dabei zeigen sich doch Spuren einer Mäßigung auch schon in diesen glühenden Sätzen, die uns recht geben, wenn wir meinten, daß Gerstenberg das Zeug gehabt hätte, den Sturm und Drang nicht nur vorzubereiten,

sondern auch zu überwinden. Wie Herder 1778, in der Schrift: „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele usw." wesentliche Elemente seiner früheren Genie-Auffassung zurücknimmt oder zum mindesten einschränkt, so hängt Gerstenberg seinen intuitiv erkannten Wahrheiten Erwägungen an, die er bezeichnenderweise selbst „kälter" nennt[60]. Herder lehnt die Lehre von dem angeborenen Genie glatt ab, wenn er sagt: „Der wahre Mensch Gottes fühlt mehr seine Schwächen und Grenzen, als daß er sich im Abgrund seiner positiven Kraft mit Mond und Sonne bade". Gerstenberg, der mit Duff[61] das hauptsächliche Kennzeichen des Genies in der Imagination ersieht, d. h. eben in jener Kraft, „eine bildliche Empfängnis der Objekte" in der Seele des Dichters hervorzubringen, fühlt doch die Notwendigkeit, über diese Allgemeinheit hinauszukommen. Hier, und später noch einmal[62], hält er zwar die Imagination für unzertrennlich vom poetischen Genie, aber nicht für dessen einziges Merkmal. Hinzukommen müssen die Kraft der Beobachtung und die Klugheit des Genies, also der Kunstverstand. Aber das sind leider nur Aphorismen, die zwar zeigen, daß Gerstenberg auf dem Wege zur romantischen Ästhetik war, ihm aber nicht folgte. Kurz darauf wird er wieder ganz unklar. Der Bibliothekar muß seinen Gegner bitten, die genannten Eigenschaften nicht für die einzigen wesentlichen Merkmale des poetischen Genies zu halten[63]. Aber was noch hinzukommen soll, erfahren wir nicht. Denn plötzlich ändert Gerstenberg zum dritten oder vierten Mal den Standpunkt der Betrachtung und redet wieder von der Illusion. Dieses Durcheinander von Genie- und Illusionslehre ist der Hauptgrund für die mangelnde Klarheit seiner Auseinandersetzungen; und jenes wurzelt wieder in der Verworrenheit der theoretischen Begriffe. Höchst sonderbar mutet in dieser Hinsicht das an, was er über den Cramerschen Grundsatz der Begeisterung äußert. Wie Hamann[64] zieht er einen scharfen Grenzstrich zwischen analytischer gelehrter Arbeit und synthetischem künstlerischen Schaffen[65]. Da Begeisterung auch der Zustand des Artisten und des Historikers sei, könne er mit ihr nichts anfangen. Der Gedanke, daß, besonders wenn Begeisterung gleich Inspiration zu setzen ist, worauf er selbst hinweist, hier ein Problem vorliegt, das einer eingehenden Betrachtung wert gewesen wäre, besonders von dem Youngschen Stand-

punkt aus, scheint ihm nicht zu kommen. Mit ein paar ganz unbestimmten Redewendungen geht er über den Kern der Sache hinweg — beruft sich aber verräterischerweise auf das „Gefühl" seines Gegenpaukanten „auch ohne Rücksicht auf Klarheit der Erkenntniß". Immer wieder zeigt sich Gerstenberg als Mensch zwischen den Zeiten: er kann sich noch nicht entschließen, ausschließlich dem Gefühl zu folgen; aber ein Ersatz für die amusische Einstellung der wissenschaftlichen Aufklärung will sich noch nicht finden und so, hin- und hergeworfen zwischen Herz und Verstand, Anschauung und Logik, bleibt nichts als auszubiegen in Unbestimmtheit und Verwaschenheit, eine Art von Flucht vor sich selber, die für sein späteres Leben so charakteristisch ist. Nur als Aphorismus ist manche seiner Ausführungen zu würdigen, nicht als logische Untersuchung. Im Gegensatz zu früher Geäußertem macht er jetzt einen Unterschied zwischen Genie und Original; dieses sei zwar die notwendige Folge von jenem, aber die originale Erfindung involviere noch lange nicht das Genie[66]. Sehr treffend weiß er diese neue Anschauung zu illustrieren: „Hat nicht Virgil, haben nicht Tasso und Voltaire neue Erfindungen, neue Seiten? Haben sie nicht Alles, was Homer hat? — das einzige ausgenommen, wodurch er uns Homer ist!" Mit dieser Auffassung hat Gerstenberg den Höhepunkt seiner Sturm- und Drangästhetik erklommen; durch sie ist er für die nachfolgende Generation von fundamentaler Bedeutung geworden. Aber worauf gründet sie sich? Sie keimt in der Luft und wenn sie vielleicht auch das Schlußglied einer Gedankenkette ist, von dieser teilt uns Gerstenberg nichts mit. Da ein solcher auch in der Form schlagfertiger Aphorismus (der durch sie zum Aphorismus wird) nur vereinzelt vorkommt inmitten eines Gewirrs von unklarem theoretischen Gerede, so ist der überwiegende Gesamteindruck eben der so gekennzeichnete, um so mehr, als er zur Abwechslung gleich darauf wieder den Standpunkt ändert und über die Gattungen der Poesie spricht, zwar im Hinblick auf das Genie, aber ohne innere Beziehung zu seinem Wesen.

Gerstenberg ist sich über die Weitschweifigkeit und Unbestimmtheit seiner Darlegungen durchaus klar. Zum Schluß des „ungeheuren" zwanzigsten Briefes betont er es noch einmal[67], freilich nicht, ohne auch noch einmal die Berechtigung dieses Selbst-

tadels zu erweisen. Denn seine Unterscheidung des „dichterischen" Genies von dem „tragischen" und „komischen" hätte natürlich ebenfalls einer Begründung bedurft, um irgend etwas zu bedeuten. Die letztere aber „gewisse Arten des Witzes" zu nennen, Tragödie und Komödie also als Gattungen ohne weiteres zu degradieren, und dabei unberücksichtigt zu lassen, von welcher inneren Struktur sie und ihre Schöpfer sind, diesen sogar, weil er Tragödien und Komödien schreibt, als bel esprit zu bezeichnen, das sind Anschauungen, die so wenig mit Gerstenbergs Grundüberzeugung von der schöpferischen Größe des Poeten harmonieren wollen, daß man sie lediglich als Einfälle ansehen muß, die (vergeblich) dazu dienen sollen, die innere Verworrenheit des Schreibers zu verdecken. Später hat sich Gerstenberg sogar ausdrücklich dagegen verwahrt, daß „die Urtheile des erdichteten Bibliothekars zugleich die Urtheile des Verfassers" seien — in dem Bericht über die „Merkwürdigkeiten", die er Nicolai für die Allgemeine Deutsche Bibliothek sendet[68]. Gewiß mit Recht, insofern sie seine Unsicherheit widerspiegeln; aber mit Unrecht, wenn er etwa behaupten will, dem Bibliothekar vorsätzlich Meinungen in den Mund gelegt zu haben, die er, Gerstenberg, nicht teile.

Unser Kritiker-Autor hat sich gehütet, jemals wieder den Versuch zu machen, die Frage nach dem Wesen des Genies zu ergründen. Was der Rezensent der „Hamburgischen Neuen Zeitung" bei seiner Musterung der zeitgenössischen Literatur zu sagen hat, läßt sich aber, von einzelnen Einschränkungen abgesehen, auf den Youngschen Satz bringen[69]: „Das Genie ist von einem guten Verstande, wie der Zauberer von einem guten Baumeister unterschieden; jenes erhebt sein Gebäude durch unsichtbare Mittel, dieser durch den kunstmäßigen Gebrauch der gewöhnlichen Werkzeuge". Im Einklang mit dem früher in der Hypochondristen-Skizze Geäußerten nennt er das Genie gern den philosophischen Kopf, der ein Recht hat, die Theorie seiner Kunst nicht zu kennen[70]. Dabei fällt auch wieder ein Seitenhieb auf die Kunstrichter, die zwar die „Kunde", die Theorie zu beurteilen vermögen, nicht aber das, was das Genie zum Genie macht[71]. Darum wendet er sich auch gegen den Göttinger Universitätsakademismus[72], wo man angefangen hat, „die schönen Wissenschaften leichte zu nennen". In solchen Kathederbenennungen sieht er lediglich scholastischen

Dunst und einen leichten Kopf und nicht akademische Bescheidenheit und Überlegung. Daß sich dieser Angriff speziell gegen Kästner richtet, wie Fischer erwägt[73], glaube ich nicht. Sondern hier macht sich der Stürmer und Dränger Luft gegen die Atmosphäre der Universitäts-Aufklärung, die für die Eigenart und Ursprünglichkeit des genialen Schaffens und Schöpfers kein Organ hatte. Wenn sich später die Mitglieder des „Göttinger Hain" gerade zu Gerstenberg hingezogen fühlten, so beruht ihre Verehrung wesentlich auf seiner Abwendung von dem gelehrten Bonzentum, die eines der wichtigsten Impulse der republikanischen Schwärmer gewesen ist (was von der Forschung noch nicht genügend beachtet wurde). Dabei hat Gerstenberg sehr wohl ein Gefühl dafür, daß „eine Revolution des Genies gemeiniglich auf ihrem Wege Parteygeist und Kabale vor sich her habe"[74]. Und nicht nur Gefühle dafür. Er hat auch darunter gelitten, wie seine Korrespondenz mit Nicolai und Gleim beweist, so sehr, worüber wir noch Näheres hören werden, daß er sogar selbst auf den Ehrentitel eines Originaldichters verzichtete[75]. Derselbe Mann, der mit d'Alembert der Ansicht ist[76], „daß nichts den Mangel des Genies so sehr außer Zweifel setzt, als wenn man vor einem Ziele, das man kühn zu erreichen beschloß, auf halbem Wege stehen bleibt", der seiner Zeit weit voraneilte, hatte doch nicht Kraft genug, sich ihr ganz zu entziehen, als sie sich gegen ihn wandte. Gerstenberg hätte sich mit gutem Grund einen Originaldichter und -schriftsteller nennen dürfen. Statt dessen begann er, als andere nicht nur daran, sondern überhaupt an dem Begriff des „Originals" zu zweifeln anfingen, sich selbst mit Skrupeln zu plagen, welche die Vorrede zur zweiten Auflage des „Hypochondristen" in die überaus bezeichnenden Worte faßt: „Geübtere Federn mögen untersuchen, ob Zernstrup ein Original sey, ohne original zu seyn? oder umgekehrt, ob er original sey, ohne ein Original zu seyn? oder drittens, ob er original und ein Original zugleich sey? oder endlich, ob er keines von beiden sey?"

Da sind die jungen Genies aus anderm Holz — und eben darum durften sie sich Genies nennen. Wo Gerstenberg bedingt ist, sind sie unbedingt, wo er ein vielleicht setzt, bekennen sie sich kühn zum sicher. Hatte Mendelssohn im 312. Literaturbrief, als er die beiden ersten Bände von J. E. Schlegels Werken anzeigte, schon ganz im

Sinne der neuen Zeit gesagt: „Mit Geschmack, Vernunft und Kritik kann man ein sehr guter Dichter werden; aber man besitzt deswegen noch kein poetisches Genie", so ist Lenz die neue Zeit, wenn er in den wundervollen „Anmerkungen übers Theater" verkündigt[77]: „Die Idee der Schönheit muß bei unsern Dichtern ihr ganzes Wesen durchdrungen haben .... aber sie muß nie ihre Hand führen oder zurückhalten, oder der Dichter wird — was er will, Witzling, Pillenversilberer, Bettwärmer, Brustzuckerbäcker, und nicht Darsteller, Dichter, Schöpfer —" Obwohl viele der Stürmer und Dränger ihr Leben genau so wenig gestalten konnten wie Gerstenberg, obwohl sie noch weit weniger vom Erfolg begünstigt waren als er — sie waren doch weit glücklicher, weil sie lodernd zum Himmel fuhren und in Goethe das Ziel ihrer Sehnsucht lebendig werden sahen, während er, der sich überlebte, langsam verdämmerte, ohne für das Große, für das Genie, das er selbst mit heraufführen half, den Blick des Verständnisses zu besitzen. Die Tragik des Übergangsmenschen!; um so mehr, als Gerstenberg ja gerade durch die Schleswigschen Briefe den nachhaltigsten Einfluß auf die Stürmer ausübte. Das zu zeigen kann hier nicht unsere Aufgabe sein. Nur sei, unserer ganzen Auffassung gemäß, hier eine Methode abgelehnt, die darauf ausgeht, restlos etwa Lenzens in Betracht kommende Äußerungen im einzelnen auf Gerstenberg zurückzuführen[78]. Es gibt gar viele Kanäle, durch die der Sturm und Drang geworden ist, was er wurde, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß die Schleswigschen Briefe das letzte große Manifest für die Majestät des Schöpfers darstellen vor jenem. Klotz „Deutsche Bibliothek", die überhaupt einmal einer größeren Untersuchung wert wäre und die im ganzen, so weit sie überhaupt gekannt ist, zu schlecht beurteilt wird, meint schon in ihrem ersten Bande, daß Originalwerke nur durch schöpferische Genies hervorgebracht werden können[79]. „Genie ist mehr als Ästhetik" ein anderes Mal[80], freilich zum Ruhme von Weißens „Romeo und Julia", aber als prinzipieller Standpunkt doch sehr bedeutsam in diesem Organ, das später sogar echte Sturm- und Drang-Töne anschlägt, wenn es bekennt[81]: „Ein Genie bildet eine Nation geschwinder um, als hundert mittelmäßige Köpfe". Selbst ein Dusch meint, daß bloße Kunst niemals finden könne, was das Genie nicht er-

hascht[82]. Wie weit die Wirkung Gerstenbergs reicht, sieht man daran, daß Tieck in den einschlägigen Kapiteln seines Shakespeare-Buches ganz auf seinen Schultern steht, worauf zwar schon gelegentlich hingewiesen wurde[83], was aber noch einer eingehenderen Betrachtung im Zusammenhang mit der ganzen Ästhetik Tiecks wert wäre. Und gewiß hätte Schubert, der in der kraftgenialen Verkündung der neuen Anschauungen mit Lenz wetteifert, nicht mit so stolzem Selbstbewußtsein feststellen können[84]: „Wir, die wir sonsten zur knechtischen Heerde der Nachahmer hinabgestoßen wurden, stehen nun, als Colossen, auf europäischem Boden und werden an Muth und Genie Originale vor unsern Nachbarn". Hatte Gerstenberg „poetisch" und „philosophisch" in seiner besonderen Terminologie noch gleichgesetzt, so besteht bei seinen Schülern ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen dem philosophischen Kopf — nicht selbstverständlich im Sinne der Aufklärung, sondern im Sinne Gerstenbergs — der „immer heiter und ruhig" ist und dem Feuerkopf, der, abgekühlt, das schlechteste Zeug, „heiß aber wie'n Engel "schreibt[85]. Aber auch die Stellungnahme gegen eine von Gerstenberg längst überwundene Auffassung des Genies war noch mehrere Jahre nach Erscheinen der „Merkwürdigkeiten" notwendig. Die dritte Ausgabe von J. A. Schlegels „Batteux", die 1770 erschien, mußte Herder in Nicolais „Bibliothek" aufs Entschiedenste ablehnen[86], weil sie für das Wesen der künstlerischen Imagination nicht das geringste Verständnis aufzubringen vermochte. Es war nur natürlich, daß sich die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" auf diese Rezension stürzten[87], um sie allen Gesinnungsgenossen und der ganzen deutschen Jugend zu empfehlen, nicht nur, weil Herder die Fesseln zersprengte, „in die ein hergebrachter Unterricht der schönen Wissenschaften sie schmiedet", sondern vor allem, weil Herder das Genie besaß, um „die dunkeln eingebohrnen Gefühle zu suchen", von denen die keine Ahnung haben, die „den Sand aufgeraffter Formeln und Floskeln gaffenden Jünglingen vom Katheder in die Augen werfen". Schon früher hatte der Rezensent des „Usong" mit beißender Ironie anerkannt[88], daß Haller „bey den wichtigsten Geschäften, und unermüdeten Bemühungen für das Reich der Gelehrsamkeit, Muße übrig gefunden, auch für die unteren Seelenkräfte des menschlichen Geschlechts zu sorgen". Was die Ästhetik

der Aufklärung als eine „untere" Angelegenheit immerhin im Gegensatze zu früheren Zeiten doch der Beachtung für wert erachtet hat, wird jetzt oberste, höchste, allerhöchste Angelegenheit und den „Freygeistern in Sachen des Genies"[89], den Klopstock, Kleist, Lessing, Gerstenberg, zu denen freilich Merck auch noch Wieland und Gleim rechnet[90], als literarischen und nicht nur literarischen Wegbereitern höchste Verehrung gezollt, den Schöpfern, die aus Thon Menschen machen, die seinem, des Genies Bilde ähnlich sind[91]. Die Frage, ob original oder nicht original, die Hamann noch von Young und zunächst auch von Gerstenberg scheidet, spielt für das Jahrzehnt nach Erscheinen der „Merkwürdigkeiten" keine wesentliche Rolle mehr: die jungen Stürmer lassen nur den „Kerl" gelten, der vor Genie verspritzt, wie Lavater von Lenz sagt, bejahen nur die eingeborene Schöpferkraft des genialen Menschen, der, nach Claudius[92] „wie'n Wallfisch eine Idee drey Tage und drey Nächte in seinem Bauch halten kann und sie dann lebendig ans Land speit", brauchen sich also nicht mit einem Begriff auseinanderzusetzen, der in ihrer Anschauung enthalten, selbstverständliche Voraussetzung für sie war. Sie haben sich darin auch durch keinen Widerspruch irre machen lassen, der sehr bald gegen die „Genieseuche" erhoben wurde. Im Gegenteil! Je stärker die Gegnerschaft, umso stärker auch die Intensität, mit der sie zu ihren Überzeugungen standen. Man braucht ja auch nur etwa die Ausfälle kennen zu lernen, die Lessings Bruder in der Vorrede zu seiner Bearbeitung von H. L. Wagners „Kindermörderin" gegen „Urkraft und Genie" richtet[93], um zu wissen, auf welcher Seite das Recht und die Zukunft waren. Auf der Überzeugung von der Unfehlbarkeit ihres Genie-Dogmas beruht die produktive Bedeutung der Geniezeit zu einem Teil. Sie ist es, die sie bestätigt. Was nicht hindert, daß die nachfolgende Generation ihre Bestätigung findet gerade in der Gegnerschaft zum „Sturm und Drang". Denn diese Gegnerschaft war ihre Produktivität[94].

Gerstenbergs Genielehre ist, soweit wir in ihr etwas Zukunftsträchtiges sehen dürfen, nur die andere Seite seiner Ablehnung von Nachahmung und Regelmäßigkeit. Sie ist daher im wesentlichen negativ, förderlich da, wo sie ablehnt. In dieser Negation steckt das Positive. Sie ist das Kennzeichen aller der Männer,

die in Epochen leben, deren Schicksal es ist, abzubauen, damit die nach ihnen kommenden aufbauen können. Ihre „Lust am Niederreißen", über die sich der Banause so aufzuregen pflegt, ist notwendig, historisch und individuell. Ihrer Persönlichkeiten bedient sich der Weltgeist, damit sie seine Absichten erfüllen, genau so wie derjenigen, die, ohne sie nicht denkbar und auf sie gestützt, gestalten dürfen, wo sie nur den Boden für die Gestaltung vorbereiten können. Man mag sie deshalb mit Ibsen Ecksteine unter dem Zorne der Notwendigkeit nennen. Aber doch eben Notwendigkeit, die das, was dem Schicksalslosen als individuelle Schwäche erscheint, erhöht zu Mission und Schicksal. Immer wird man auch im Leben solcher Naturen — ganz abgesehen davon, daß die Sehnsucht nach Bejahung wie bei unserm Gerstenberg, alle ihre Äußerungen durchbebt und am meisten da, wo sie am schärfsten ablehnen — irgend eine Persönlichkeit, ein Ziel oder eine Idee finden, über die sie all die Verehrung, ja Liebe ausschütten, die sie ihrer Zeit und deren Götzen nicht entgegenbringen dürfen. Diese Rolle spielt bei Gerstenberg der Dichter, an dem sich auch die Genielehre eines Young und eines Hamann am lebendigsten entzündet und in dessen Namen später verwandte Seelen zu einanderfanden: Shakespeare, dem unser Autor Betrachtungen widmet, die, als Konsequenz des bisher Betrachteten, doch den positiven Höhepunkt seiner Kritik bedeuten[95].

Sie symbolisiert sich geradezu in dem Verhältnis ihres Schöpfers zu Shakespeare, ja dieses Verhältnis ist über den individuellen Einzelfall hinaus ein Sinnbild für den kritischen Standpunkt des Jahrhunderts überhaupt. Vom Rationalismus ausgehend, der ihn noch in Jena in die Arme der auf Gottsched schwörenden deutschen Gesellschaft treibt, gewinnt er allmählich ein Wissen um lebendigere Werte, bis er diese schließlich als Elemente des eigenen Blutes nicht nur erkennt, sondern erlebt: das ist der Weg, den die deutsche Kritik von dem Leipziger Regelhäuptling über die Schweizer, Lessing, Herder zu den jungen Genies gegangen ist. Die Tragik Gerstenbergs ist es — eine Tragik, die er übrigens gewiß mit vielen teilt, von denen kein Lied und kein Heldenbuch noch etwas zu sagen wissen: auch darin ist er Symbol — daß er nicht immer den Mut hat, sich zu diesem Erlebnis zu bekennen und daran ist er, das Produkt der Übergangszeit, zugrunde gegangen.

In demselben Jahre 1759, wo Gerstenberg als Kritiker zuerst auftritt, in Weißens „Bibliothek", veröffentlicht deren Herausgeber den ersten Band seines „Beytrags zum Deutschen Theater" mit der Vorrede zu seiner Richard-Tragödie, schreibt Hamann in den „Sokratischen Denkwürdigkeiten"[96]: „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie, ist die einmütige Antwort", und gibt Lessing im 17. Literaturbrief den mächtigsten Anstoß zur Aufnahme Shakespeares in das deutsche Geistesleben. Der Dramatiker Weiße, von dem noch Boie später entzückt ist[97] — einer von den vielen Beweisen, daß dieser elegante Holsteiner innerlich nicht zum „Göttinger Hain" paßte — hat nur das eine Verdienst, den Lessing der „Dramaturgie" zu seinen glänzendsten Aphorismen über Shakespeare angeregt zu haben[98]. Aber bis dahin war es noch gute Weile und Gerstenberg noch sehr jung und unsicher, außerdem Weiße mehrfach verpflichtet. Darauf haben wir schon hingewiesen, aber es muß noch einmal betont werden. Eine Natur wie Gerstenberg, die sich zwar zur Zeit ihrer höchsten Produktivität von den Fesseln persönlicher Beziehungen unabhängig machen konnte, aber vorher und ganz besonders nachher durch sie bestimmt, schließlich sogar sehr wesentlich bestimmt wurde, mußte begreiflicherweise durch das Gefühl der Anhänglichkeit an einen Mann, der ihm die kritische Laufbahn eröffnet hatte, innerlich unfrei werden gegenüber den Problemen, die eine entschiedene Stellungnahme im Sinne der neuen Zeit wahrscheinlich gemacht hätte, wenn die natürlich unbewußte Rücksichtnahme auf den verehrten Mentor nicht gewesen wäre. Zudem ist schwer zu sagen, was er von den Schriften der englischen Kritiker, die ein Gegengewicht zu Weiße hätten bilden können, schon zu dieser Zeit konnte, ob er sie nicht erst zwischen 1759 und 1766, als er die „Merkwürdigkeiten" veröffentlicht, mit ihnen vertraut wurde. Sicher ist nur, daß er die moralischen Wochenschriften bereits als Altonaer Gymnasiast kannte. Ein undatierter Jugendbrief an den Freund Schmidt hebt hervor, daß er Steele — nicht im Hinblick auf Shakespeare — manches verdanke. Aber der unglückliche Versuch, manche seiner späteren Äußerungen über Shake-

speare ausschließlich auf Steele zurückzuführen, muß als durchaus gescheitert angesehen werden[99]. In Jena hat Gerstenberg Englisch gelernt und sich in Holstein darin vervollkommnet, gerade damals also, als er seine ersten Beiträge für die „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ lieferte. Selbstverständlich haben Steele und Addisson auf ihn genau so gewirkt wie auf Lessing und, viel mehr, auf Herder. Die Abhandlungen, die er der Übersetzung der „Braut“ beigegeben hat, beweisen seine Kenntnis auch abgelegenerer englischer Schriftsteller. Aus den „Merkwürdigkeiten“ wissen wir, daß er die Shakespeare-Ausgaben von Pope und Warburton nebst den wichtigen Vorreden der Herausgeber genau kennt. Es ist sicher anzunehmen, daß ihm diese mindestens schon nicht mehr unbekannt waren. Der Übersetzer der „Braut“ kennt außerdem die Ausgabe und den Kommentar von L. Theobald, den er gegen Pope verteidigt. Aus derselben Quelle erhellt die Bekanntschaft mit Zacharias Greys „Critical, historical, and applanatory Notes on Shakespeare, und Rowes Shakespeare-Biographie. Ebenso gewiß hat er den ersten Teil von Joseph Wartons „Essay on the writings and genius of Pope“ schon damals gekannt, in dem Shakespeare sehr entschieden über Pope gestellt wird[100]. Einmal erwähnt Lessing ihn 1760 in den „Literaturbriefen“[101] und vor allem widmet Mendelssohn ihm und seinem Autor eine umfängliche Anzeige im vierten Bande der damals noch von Nicolai redigierten „Bibliothek der schönen Wissenschaften“, die Gerstenberg natürlich eifrig gelesen hat. Joseph Warton war ihm also schon 1759 kein Unbekannter mehr. Die ersten Teile von Homes großem Werke, dessen eigentlicher Held Shakespeare ist, hat er selbst 1763 im neunten Teil der „Bibliothek“ rezensiert. Aber — um es zum Überfluß noch einmal zu betonen —: es kann nicht die Aufgabe der Literaturwissenschaft sein, die Prioritätsfrage zu erörtern, weil sie die historische Gerechtigkeit nur scheinbar befriedigen, in Wahrheit aber aufheben würde. Denn nicht das ist das Entscheidende, daß Gerstenberg, Herder und andere die Engländer gekannt haben, als sie sich anschickten, für Shakespeare zu kämpfen, sondern der Umstand, daß es ihnen gelang, weil sie selbst produktive Menschen waren, Anregungen von fremden Köpfen weiterzubilden, nicht nur durch Ergänzung nach der Seite der Erkenntnis hin, sondern — und das

ist das Wichtige — durch die Form des Kampfes, die lebendigere Stoßkraft, die leidenschaftliche innere Spannung. Es ließe sich durchaus denken, daß jemand in der Erfassung einer Persönlichkeit oder einer Idee hinter einem Vorgänger zurückbleibt und doch als geistige Kraft viel bedeutsamer für seine Zeit wird, weil ihm die Fähigkeit eignet, das, was bei jenem nur Stoff war, literarisch festgelegte Tatsache, in geistiges Fluidum zu verwandeln, es so zu verlebendigen, daß es zum innersten Impuls der Epoche wird, nicht nur ihr Wissen, sondern ihr Lebensgefühl erweitert und vertieft. Das ist das Werk der Lessing, Gerstenberg, Herder im Hinblick auf die Fruchtbarmachung Shakespeares für den deutschen Geist. Deshalb ist ihre Kritik als die von schöpferischen Persönlichkeiten zu werten, nicht anders als das poetische Kunstwerk, das ja auch nur einer überwundenen Epoche der Literaturgeschichte lediglich interessant erschien als das Produkt von Vorgängern.

Den Namen Shakespeares nennt Gerstenberg zum erstenmal in der schon oft erwähnten Philotas-Rezension[102]. Ob einige fragmentarische Ausführungen des Münchener Nachlasses, kaum mehr als flüchtig hingeworfene Notizen, die sich sehr unklar über Shakespeare äußern, schon in frühere Zeit fallen, läßt sich nicht sagen. Es könnte höchstens die Jenenser in Frage kommen, wahrscheinlicher aber ist, daß sie ebenfalls wie die Anzeige des Lessingschen Dramas aus der Epoche der inneren Sammlung und äußeren Bereicherung seiner Kenntnisse stammen, denen er sich während seines Aufenthaltes im Holsteinischen Puls widmen konnte. Gleich dieses erste Bekenntnis zu Shakespeare ist ein Beweis dafür, wie innig Gerstenbergs Shakespeare-Enthusiasmus zusammenhängt mit seinem reformatorischen Drang, der vornehmsten Voraussetzung und Bestätigung des Kritikers. Die Forderung nach einer Neugestaltung des deutschen Theaters, diesem Ziel, um das damals die erlauchtesten Köpfe des Jahrhunderts bemüht waren, scheint dem jungen Kritikus gerade groß genug, um mit ihr, gleich einer mächtigen Fanfare, seine Kritik zu beginnen. Wer aber könnte im Stande sein, das deutsche Theater von dem ewigen Vorwurf sklavischer Nachahmung zu befreien, dessen Berechtigung Gerstenberg nur zu sehr einsieht? „Ein Genie, das, wenigstens in der Anlage, des Shakespears seinem

gleich kommen mußte". Shakespeare wird als leuchtendes Vorbild, als Original gepriesen. Hat Gerstenberg bei dem Genie der Anlage nach vielleicht an Weiße gedacht, und von ihm die Lösung einer Aufgabe erhofft, für die wirklich nur ein Genie in Frage kommen konnte? Die Frage scheint seltsam, wird es aber weniger, wenn wir das Ansehen des Herrn Kreissteuereinnehmers zu dieser Zeit und außerdem bedenken, daß Gerstenberg in der Vorrede zur „Braut" Weiße geradezu auffordert, ein deutscher Brumoy zu werden, der das deutsche Theater energisch reformiere. Er war ja auch selbst gleich bereit, auf Weißens ablehnendes Votum hin, seinen „Turnus" preiszugeben. Er sah in Weiße also eine Autorität. Dann wird noch im Jahre 1768 Weißes eben erschienenes Trauerspiel „Romeo und Julia", das der Ugolino-Dichter ablehnt, für den Erfurter Professor Christian Heinrich Schmid der Anlaß, eine Parallele zwischen Weiße und Shakespeare zu ziehen[103], bei der Shakespeare nur der Vorzug bleibt, „zweyhundert Jahr eher gelebt zu haben"! Andererseits nennt Gerstenberg Weiße nicht, deutet nicht einmal in einer Nebenbemerkung auf ihn hin. Weiße, der Herausgeber, könnte sich immerhin verbeten haben, daß Weiße, der Kritiker, in seinem eigenen Organ zitiert wird. Doch der ganze Stil Gerstenbergs, der Ausdruck einer inneren Erregtheit und gespannten Bereitschaft, besser machen zu wollen, unterscheidet sich so sehr von der hausbackenen Art seines Gönners, daß wir wohl annehmen dürfen, ihm ist schon damals bewußt gewesen, daß sie beide durch die Grenzscheide zweier Zeitalter von einander getrennt waren. Im Gegensatz zu seiner späteren Shakespeare-Kritik, legt Gerstenberg hier den Nachdruck auf den Dramatiker und rühmt an den Engländern überhaupt, wie Pope und Home an Shakespeare, die genaue Kenntnis der Charaktere im Gegensatz zu den Dramen der Franzosen, worauf in Deutschland zuerst Elias Schlegel hingewiesen hatte und jener merkwürdige anonyme Mitarbeiter aus den „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens", der — ohne eigentliche Wirkung — einen großen Teil der Sturm- und Drang-Ästhetik vorwegnimmt. Aber Gerstenberg redet auch von den „vielen regellosen Ausschweifungen" der englischen Dramen, „die uns misfallen". Noch ist er mehr damit beschäftigt, das Alte in den Franzosen zu bekämpfen, als das Neue in Shake-

speare willkommen zu heißen. Aber man fühlt schon hier, wie er zu Shakespeare hindrängt: die Simplizität des „Philotas" wird ihm Anlaß, für eine Verbindung von Einfachheit im Ausdruck und „Erhabenheit in den Gesinnungen und Leidenschaften" einzutreten. Amüsant ulkt er den „kleinen Mann" Bodmer an, weil er einerlei Stoff mit Sophokles behandelt[104]; das dürfe sich nur das Genie erlauben, und darum könne man einen Wettstreit zwischen Shakespeare und Young zwar voller Erwartung zusehen, aber nicht „diesem Zürcher". Denselben Spott hätte Gerstenberg gegen den Richard-Tragöden Weiße loslassen können. Jedenfalls ist ihm schon hier in der „Bibliothek" Shakespeare das Urbild des Genies, aber dem „Warum?" geht er noch aus dem Wege. Für das Elementarische und Atmosphärische der Shakespearischen Gespenster zeigt er bereits Verständnis, aber auch ohne weiter darauf einzugehen[105]. Für das Produktive, eigentümlich Poetische seiner Hexen und Feen hat er schon das Organ[106]. Noch in der Philotas-Rezension tritt er auf die Seite Voltaires und lehnt die Totengräberszene des „Hamlet" ab, nicht, „als wenn wirs für unleidlich hielten, daß man in der Tragödie scherzt", sondern weil, wie er sich noch ganz rationalistisch ausdrückt, die Personen, die Shakespeare hier scherzen läßt, „allzu klein" sind — er hat den grausigen Humor dieser Szenen also noch nicht im Geringsten erfaßt —; in der Dubos-Kritik wendet er sich jedoch gegen Voltaire[107], indem er die „Zayre" ein mittelmäßiges Werk gegenüber dem „Hamlet" und dem „König Lear" nennt, weil nur diese „das Herz angreifen, für welches die Dichtkunst eigentlich gemacht ist" — obwohl, wie Gerstenberg ausdrücklich hinzufügt, die Shakespeareschen Dramen im Gegensatz zu den französischen „eine unregelmäßige Anlage der Fabel" besitzen. Die Bedeutung des Unmittelbaren, von allem Zwang freien Empfindens für die Poesie, die ihm mehr und mehr aufgeht, weckt auch immer mehr und mehr den Instinkt für Shakespeare: in der Anzeige von Homes „Grundsätzen" weiß er für die „so tiefe und so feine Philosophie" des Autors kein höheres Lob als die Feststellungen, daß Home theoretisch entdeckt hat, was das wunderbare Genie Shakespeares „ohne Hülfe der Kunst" fertiggebracht habe[108]. Unter „Kunst" versteht Gerstenberg hier dasselbe wie später Dusch in einer unberechtigten Polemik gegen die

Schleswigschen Briefe, nämlich das Gegenteil jener Kraft, die nur die Natur verleiht, oder wie Dusch sagt, das außerordentliche Genie[109].

Der Herausgeber des „Hypochondristen" bleibt nicht bei diesen gelegentlichen Bemerkungen stehen, sondern veröffentlicht im 7. Stück des „Hypochondristen" mit einer Szene aus Otways „The Orphan" eine eigene Prosa-Übersetzung der Balkonszene aus „Romeo und Julia". Das Bemerkenswerte an dieser Übersetzung ist weniger die Einleitung, die sich mit der Berechtigung tugendhafter Charaktere befaßt, wobei ganz im Sinne der Aphorismen aus der „Bibliothek", doch ausführlicher, Sturm gelaufen wird gegen die Pseudo-Würde deutscher Trauerspiele, die nichts gemein hat mit blutvoller Sinnlichkeit, sondern eine „Kreatur" des Gehirns darstellt, „die von der Natur selbst für eine unrechtmäßige Geburt erkannt wird, und die Tragödie gerade um so viel Stufen erniedriget, als der Dichter sich von seinem Urbilde entfernt hatte, um sich darüber zu erheben", weniger die Tatsache der Übersetzung, als der Stil dieser Übersetzung selbst. Denn der muß als ein unmittelbarer Vorläufer des Wielandschen angesehen werden. Die kleine Probe, die Gerstenberg in seiner moralischen Wochenschrift gibt, würde, wenn wir nicht wüßten, daß er ihr Urheber ist, unbedingt als ein Erzeugnis der Wielandschen Übersetzungskunst angesehen werden, desselben Wieland, dessen großes Werk der Gerstenberg der Schleswigschen Briefe nicht heftig genug angreifen kann. Die innere Verwandtschaft mit Wieland, der erst drei Jahre später seinen „Romeo" zum Druck schickt[110], beschränkt sich durchaus nicht auf die Fassung in Prosa, sondern geht viel tiefer. Gerstenberg, der Anwalt des Gefühls gerade in diesem Stück seines „Hypochondristen", der Feind des Rationalismus, rationalisiert und verniedlicht, umtändelt Shakespeare, anstatt daß er ihn aus seinem innersten Zentrum erlebt hätte. Shakespeares Bildlichkeit wird in Pathos aufgelöst, das nicht verdeckt, sondern unterstreicht, wie dem Übersetzer die kongeniale Anschauungskraft des Originals fehlt. Er verdickt, wo er konzentrieren, er rokokosiert, wo er die Fülle der seelischen Lyrik Shakespeares geben müßte. Darüber wird bei der Betrachtung des Lyrikers Gerstenberg noch einiges zu sagen sein. Hier nur soviel: wenn sich Gerstenberg später so leidenschaftlich gegen Wieland

wendet, nicht nur gegen ihn als Übersetzer Shakespeares, so greift er sich im Grunde nur selbst an, den Wieland in sich, den er, der Mensch des Übergangs, zur Zeit des Angriffs nur teilweise überwunden hat, und umso intensiver, je stärker er das Element „Wieland" noch in sich wirken fühlt. Auch die Erläuterungen, die Gerstenberg seiner Übersetzung anfügt, sind noch weit entfernt von dem stürmenden Rhythmus der „Merkwürdigkeiten". Gerstenberg hat den Rationalismus allerdings begrifflich, aber noch nicht aus Blutzwang überwunden. Er bewundert den „Ton" Shakespeares, redet aber noch ganz im alten Stil von dem „Gepräge seiner Begriffe" und kann jenem noch nicht nachtönen. Aber er ist doch wenigstens auf dem richtigen Wege, wenn er für die Verschiedenheit des Sylbenmaßes in der Lyrik Shakespeares ein Ohr besitzt[111]. Nur ist das, was seine wachsende Sinnlichkeit erfaßt, noch nicht seinem innersten Empfinden so tief verschmolzen, daß er es, selbst gestaltend, wieder herausschmelzen könnte; sonst hätte die Übersetzung der Balkonszene anders ausgesehen.

Aber sie ist eine Etappe auf dem Wege unseres Autors zu dem tiefen Verständnis Shakespeare gegenüber, das die Schleswigschen Briefe auszeichnet. Freilich, schon der Eingang des Sendschreibens an Weiße aus der „Braut"-Übersetzung zeigt, wie schwer Gerstenberg kämpfen muß, um den Geist Weißens zu überwinden und einen freien Standpunkt zu gewinnen, den er ganz — das sei gleich hier betont — überhaupt nicht erreicht. Gerstenberg geht von dem an sich leider nur zu oft richtigen Gedanken aus, daß man, um das Gute zu wollen, sich mit dem weniger Schlechten vorerst begnügen muß. Deshalb meint er, daß eine Wirkung Shakespeares auf die deutsche Literatur schneller erzielt worden wäre, „wenn man angefangen hätte, anstatt des Shakespears die correktern Dichter der älteren englischen Bühne, den Johnson, Beaumont und Fletcher zu übersetzen". Tatsächlich wurden ja auch diese Dichter lange Zeit in England Shakespeare zum mindesten gleich geachtet, oft sogar auf seine Kosten gelobt. Darauf weist auch die von Gerstenberg abgedruckte Abhandlung von Th. Seward über das „Genie und die Schriften Francis Beaumonts und John Fletchers" gleich zu Beginn hin. Aber ist die Folgerung, die Gerstenberg aus dieser Tatsache zieht, berechtigt? Eine kurze Anzeige der „Braut" in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek" meint[112],

weil Shakespeare mehr Genie besessen habe als Beaumont und Fletcher, so wäre aus ihm mehr zu lernen gewesen, „die Regeln wissen wir Deutschen doch wohl." Gegen das Letztere ist gewiß nichts einzuwenden; aber die Auffassung, daß aus Shakespeare mehr zu „lernen" gewesen wäre, setzt doch, wenn darunter nichts wesentlich anderes verstanden werden soll, als Regeln, nur eben andere als bisher, voraus, daß der Rezensent auch noch nicht die eigentliche Bedeutung Shakespeares für die deutsche Dichtung, das Irrationale seiner Erscheinung, erfaßt hat. Außerdem übersieht der Mitarbeiter Nicolais die kluge Pädagogik Gerstenbergs, der meint, Beaumont und Genossen würden den „verwöhnten Geschmack weniger wider sich empört, und uns durch den geringen Gehalt ihrer Schönheiten allmählich vorbereitet haben, auch das große Erhabene des größten brittischen Dichters durch alle seine Trümmern und Ruinen hindurch zu fühlen, zu schätzen, zu bewundern". Jedoch: so sehr im Stil dieser Auslassung schon etwas von der Vehemenz des voll entwickelten Kritikers Gerstenberg steckt, wesentlich ist doch daran nur der Umstand, daß er überhaupt diesen vermittelnden Standpunkt einnehmen kann. Daß es ihm möglich ist, und sei es hundert Mal um Shakespeares willen, für die Korrektheit der Beaumont und Fletcher einzutreten, anstatt eine Fanfare für den zu blasen, den er bereits als Urbild des Genies begriffen — aber eben noch nicht erlebt hatte. Weil er, so könnte man ein altes Wort abwandeln, über Shakespeare den Verstand nicht verlor, kann man zwar nicht sagen, daß er überhaupt keinen zu verlieren hatte, wohl aber soviel, als nötig gewesen wäre, um sich aus heißem Herzen für das Genie zu erklären, ganz gleichgültig, ob die Folgen für den deutschen Geist segensreich oder nicht oder überhaupt nicht zu spüren waren. Die Unbedingtheit aber ist das Signum des Stürmers und Drängers! Der ganze Brief an Weiße ist noch weit entfernt von ihr, wie wir bereits mehrfach festgestellt haben. Er findet es natürlich lächerlich, von Shakespeare die Beobachtung von Regeln zu verlangen[112a]; das ist nichts Neues gegen früher; wenn er aber die sinnliche Fülle des Shakespeareschen Dramas preist, wenn er ein Organ dafür zeigt, daß es ein Abbild des menschlichen Lebens darstellt, so wird damit ein ganz bedeutsamer Schritt getan, welche die Verehrung Shakespeares als Dichter überhaupt, als Dichter vor

dem Dramatiker, in den Schleswigschen Briefen und über sie hinaus im ganzen Sturm und Drang vorbereitet. Andrerseits ist er mit Shakespeare doch nicht ganz zufrieden, er wirft ihm vor, daß er die schönsten Situationen zur Unzeit abbricht und verrät überhaupt durch rationalistisches ziemlich unklares Gerede, daß er für das eigentlich Schöpferische in Shakespeare — seine Dramen sind ihm nicht „Werke der Natur" — noch nicht volles Verständnis besitzt. Wir werden ja gleich sehen, daß Gerstenberg auch in der Shakespearekritik der Schleswigschen Briefe noch nicht bis zum letzten Verständnis vorstößt. Aber zu den inneren Hemmungen, die dafür der Grund sind, tritt in der „Braut" noch ein äußerer: und er heißt wieder Weiße. Schon die Verwaschenheit der gegen Shakespeare erhobenen Einwände zeigt, daß dem Autor nicht so recht wohl ist. Sehr bezeichnend ist auch der Vorschlag, den er im Hinblick auf eine mögliche Aufführung der übersetzten „Braut" macht. Bestimmte Scherze und Unflätereien müßten gestrichen werden. „Die Verfasser lassen sich mit den Sitten ihrer Zeit entschuldigen: aber für uns sind dergleichen Züge unverzeihlich". Da ist sicher die Rücksicht auf Weiße bestimmend gewesen, dem er auf diese Weise klar machen möchte, daß er mit diesen von ihm selbst ja doch übersetzten Stellen angeblich nicht einverstanden ist. „Hätte ich nicht geglaubt, daß es meine Gränzen überschreiten hieße, so hätte ich sie sogleich weggelassen", fügt er entschuldigend und selbstverräterisch hinzu. Ausschlaggebend für seine Rücksicht sind aber vor allem die kritischen Anmerkungen, mit denen er zu den Anschauungen der Autoren Stellung nimmt, deren Abhandlungen er der Übersetzung der „Braut" folgen läßt. Hier steht er Shakespeare viel positiver gegenüber als in dem Sendschreiben an Weiße[113]. Offenbar plagt ihn die Reue über die hier bewiesene Unentschiedenheit; vielleicht hat er auch gehofft, Weiße werde ihm diese andersartige Einschätzung Shakespeares nicht verübeln, ja vielleicht gar nicht bemerken, wenn er sie im Vorwort verschleierte. Niemals vorher hat er das „Sentiment" Shakespeares so gerühmt wie hier[114], wo er unter Sentiment, im Gegensatz zu der französischen Auffassung, Shakespeares Fähigkeit versteht, den Charakter seiner Gestalten „auch in den kleinsten und feinsten Zügen" richtig anzugeben. Gerstenberg ist jetzt auf dem richtigen Wege. Nicht Einzelheiten darf man, wie Seward es tut, heraus-

picken, um Shakespeares Größe zu erweisen, sondern man muß Sinn und Herz öffnen für die Ganzheit seiner Erscheinung: „man braucht nicht zu fragen, von wem das Gemälde ist; es muß entweder unmittelbar aus der Hand der Natur oder von Shakespeare kommen; kein andrer Dichter hätte sich ein Recht darauf anmaßen können". Dies ist das Gegenteil von dem, was in dem Brief an Weiße gesagt wurde und eine endgültige Absage an den Rationalismus, „der einen Leser von unbefestigtem Geschmack sehr leicht irre führen könnte, die Pracht der Malerey für das wahre Erhabene, und ein aufbrausendes Feuer für das wahre Pathos der Tragödie zu halten". Auch deshalb, weil die Form der Ablehnung des Rationalismus hier nicht mehr, wie früher, auf das Rüstzeug des Rationalismus gestützt ist, sondern weil sich der an- und abschwellende, sich steigernde und rhythmisch gegliederte Stil der „Merkwürdigkeiten" bereits vorauskündet. An der Schöpfungskraft Shakespeares entzündet sich die Gerstenbergs immer mehr, wofür, wie wir später sehen werden, auch die Übersetzung der „Braut" selbst, besonders im Gegensatz zu der Übersetzungsprobe aus dem „Hypochondristen" und die gelegentlichen Übersetzungen aus dem „Cymbeline" u. a. an dieser Stelle ein beredtes Zeugnis liefern. Scheint Gerstenberg — es ist wirklich nur scheinbar — im Brief an Weiße noch die Ansicht Gerards zu teilen[115], daß Shakespeare fast ebenso große Fehler wie Schönheiten besitzt, so ist er jetzt fähig, das Shakespearesche Werk als Organismus zu werten und gleichzeitig zu sehen[116], daß „starke und schöpferische Züge mit leichter Hand entworfen" ihn von allen übrigen unterscheiden. Shakespeares Feuer nennt er hell, licht und geistig[117], für das poetische Fluidum Shakespeares, das nur mit Herz und mit den Sinnen zu erfassen ist, hat er also beide. Gerstenbergs Horizont wird immer freier. Die neuere Komödie verteidigt er gegen Seward, auch wenn sie von der älteren abweicht[118]; auch das ist natürlich nichts anderes als ein Zeugnis für den ganzen Shakespeare. Wenn Gerstenberg bei Ben Jonson einen „merkwürdigen Wettstreit zwischen Genie, Vorurtheil und Regel" sehr scharfsinnig zu bemerken glaubt[119], so dürfen wir diesen Dreibund unbedenklich auch auf ihn anwenden. Schon die bisherige systematische Betrachtung seiner kritischen Grundsätze ergab diese für den Menschen der Übergangszeit typischen Merkmale, die wir in seiner Shake-

speare-Ästhetik wiederfinden, vor allem auch in den Schleswigschen Briefen 14—18, durch die Gerstenberg trotzdem die folgereichste Einwirkung auf die junge Generation ausübte[120].

Diese Briefe sind das bedeutsamste Zeugnis für Shakespeare, das die deutsche Kritik des 18. Jahrhunderts hervorzubringen wußte. Trotz Herder. Man braucht durchaus nicht der Ansicht sein, daß Herders Aufsatz ohne Gerstenberg nicht denkbar gewesen wäre. Aus den genugsam dargelegten Gründen muß solche Anschauung abgelehnt werden. Herder kannte, sicherlich nicht weniger als Gerstenberg, die englische Shakespeare-Kritik und sie hätte genügt, in ihm zu wecken, was sein Aufsatz so großartig ausspricht. Shakespeare lag ja in der Luft, sein Name figurierte, wie Gerstenberg sagt, „in allen Zeitungsläden wie der Mondschein in einem Dickigt". Aber Gerstenberg war der erste, der das, was in der Luft lag, concentrierte, gestaltete, der dem, was so vielen der Name Shakespeares bedeutete, Worte lieh, und zwar Worte, die, ganz abgesehen davon, was sie sagten, in ihrer Eindringlichkeit, aphoristischen Leidenschaftlichkeit und rhythmischen Intensität der Nation, soweit sie geistige Probleme als Notwendigkeiten erleben konnte, das Bild eines Shakespeare vor Augen führten, wie sie es in der Seele trug, Shakespeare als Inkarnation des Poetischen, und es ihr gleichzeitig als eigenes tiefstes Bedürfnis offenbarten. Lessing hatte im 17. Literaturbrief lediglich gegen Gottsched hervorgehoben, daß die deutsche Art mehr zu den Engländern als zu den Franzosen neige und daß Shakespeare auch „nach den Mustern der Alten" ein größerer tragischer Dichter sei als Corneille. Auch in der „Dramaturgie", die den Gerstenbergischen Briefen unmittelbar folgt, geht es ihm lediglich um den Dramatiker Shakespeare. Gerstenberg hilft dem schöpferischen Phänomen Shakespeare in seiner ganzen Menschlichkeit zum Durchbruch. Mag er im einzelnen, wie zu zeigen sein wird, die Unsicherheit früherer Tage noch nicht völlig aufgegeben haben, mag Herder in der historischen Erfassung Shakespeares über ihn hinausgekommen sein: den Ruhm, als erster ausführlich und aus dem Innersten heraus ausgesprochen zu haben, worauf man im Hinblick auf Shakespeare geradezu wartete, diesen Ruhm wird man Gerstenberg nicht streitig machen können. Wenn er dabei von Wielands großer Übersetzung und von der Polemik gegen ihn

und sie ausgeht, so war das mehrfach begründet, sowohl in seiner Person wie in den äußeren Umständen. Ist Gerstenberg der erste große Apologet Shakespeares in Deutschland, so ist Wieland sein erster großer Übersetzer. Die Anknüpfung an diesen Versuch war also etwas ganz Natürliches, durch seine bloße Existenz Gegebenes. Aber Wieland war auch ein Übersetzer, der durch seine Anmerkungen zu der Übersetzung bewies, daß er für die Erfassung Shakespeares noch nicht das nötige Organ besaß. Gundolf hat durchaus recht, wenn er meint, daß diese Anmerkungen dem Wielandschen Unternehmen mehr geschadet haben als die Mängel der Übersetzung selbst. Sie reizten und reizten vor allen Dingen einen Mann wie Gerstenberg, der jetzt auf der Höhe seiner polemischen Kraft stand und der, was besonders wesentlich ist, in Wieland eine Geistesrichtung angriff, die er selbst eben erst, und auch nur zum Teil, überwunden hatte. Wenn man die Briefe liest, die Wieland Ende der fünfziger Jahre über Shakespeare schrieb[121], das merkwürdige Durcheinander von bedingungslosem Enthusiasmus und Krittelei an den „Mängeln der wilden Natur", so wird man an Gerstenbergs Unsicherheit und nicht nur von fern erinnert. Man hat verschiedentlich darauf hingewiesen, daß Gerstenberg der historischen Bedeutung der Wielandschen Übersetzung nicht gerecht geworden ist. Glücklicherweise ist er das nicht! Glücklicherweise ist er gerade zu der Zeit, wo alles nach einer umfassenden Shakespeare-Würdigung schrie, so frei von früheren Bedenklichkeiten, daß er im wesentlichen ohne Einschränkungen dem Ruf folgen konnte, den die Bedürfnisse der Gegenwart im Namen der Zukunft an ihn stellten. Wäre er weniger stark, weniger auf der Grenze zwischen Aufklärung und dem Sturm und Drang diesem zugewandt gewesen, so hätten wir gewiß eine sehr objektive Würdigung der Wielandschen Arbeit, wie Lessing sie später mit deutlicher Spitze gegen Gerstenberg gab[122], nicht aber die hinreißende Interpretation Shakespeares empfangen, die Gerstenberg, noch ohne es wissen zu können, für die kommende Jugend abgeben durfte. Die Ungerechtigkeit der Jugend gegen voraufgehende Epochen, als deren Vertreter Wieland hier anzusehen ist, trotz allen Verdienstes auch um spätere Shakespeare-Erkenntnis, erweist sich, sofern sie nur produktiv ist, immer segensreich für die Entwicklung des nationalen Geistes. Allerdings ist Gerstenberg

ein wenig inkonsequent, wenn er Wielanden deshalb jede Eignung abspricht, Shakespeare zu übersetzen, weil ihm selbst jede Fähigkeit zum Drama mangele. Der Vorwurf trifft den Autor der Clementine von Poretta gewiß mit Recht. Aber hat Gerstenberg, der in Shakespeare vor allem das Abbild der „sittlichen Natur" erblickt, das Recht, ihm diesen Vorwurf zu machen? So ganz kann man diese Frage doch nicht verneinen, denn tatsächlich widerspricht diese Auffassung natürlich nicht der Forderung, daß ein Übersetzer „sein Augenmerk unverrückt aufs Theater, aufs brittische Theater, auf theatralische Action und Stellung" richten muß. Aber die Unbedingtheit, mit der Gerstenberg zu Shakespeare schwört, führt zu ebenso unbedingter Ablehnung Wielands, den er gleich zu Beginn seiner Ausführungen mit einem Kübel treffenden Hohns übergießt. Er tadelt besonders, daß Wieland offenbar keine Idee von der Aufgabe seiner Übersetzung gehabt habe. Denn sie sei weder für das große Publikum bestimmt — denn dazu sei sie noch immer zu wörtlich — noch für „die Forscher des menschlichen Geistes", um diese mit einem „der originalsten Köpfe in der Welt bekannt zu machen" — denn dazu sei sie nicht wörtlich genug. Daß Gerstenberg mit seinem Angriff Recht hatte, geht schon aus der Wirkung hervor, die er auslöste. Selbst Organe, die Wieland vor dem Erscheinen der Schleswigschen Briefe gelobt hatten, fangen jetzt an, ihn zu tadeln. Schade bleibt aber doch, daß sich Gerstenberg in der Einzelkritik so große Sparsamkeit auferlegte. Er war ein nicht weniger guter Philologe als Lessing und wie dieser und — was gerade der Abschnitt über Shakespeare zeigt — über ihn hinaus einer der wenigen echten Literaten, die weite Gesichtspunkte mit ästhetischem Gefühl und scharfer Beobachtungsgabe im einzelnen verbanden. Er bezieht sich lediglich auf die übrigens auf einer hohen Warte stehenden Kritik der Weißeschen „Bibliothek"[123] und folgert aus der Wielandschen Übersetzung von Ariels Lied, daß Shakespeare überhaupt unübersetzbar sei. Damit widerlegt Gerstenberg seine frühere eigene Anschauung aus der „Braut", die durch August Wilhelm Schlegel ihre Rechtfertigung erhalten sollte. Außerdem: der Meister-Übersetzer der „Braut" hatte gewiß die innere Befugnis, Wieland arg zu zausen; aber diese Lyrik aus dem „Sturm" ist in der Tat schwer ins Deutsche übertragbar, obwohl Gerstenberg gewiß

zuzugeben ist, daß Wielands Prosa den Ton des Originals allerdings vollkommen verkennt. Man muß ja auch immer bedenken, daß sein Tadel Wielands um so schärfer ist, je größer seine Verehrung für den vergötterten Shakespeare. Die Leichtfertigkeit, mit der Wieland sich an die Übersetzung gemacht hatte, verdiente auch auf alle Fälle entschiedenste Zurückweisung.

Daß Gerstenberg prädestiniert war, Wieland in dieser scharfen Form abzufertigen, beweist die Höhe seiner positiven Shakespeare-Würdigung. Sie stützte nicht nur seinen Angriff gegen den „wunderbaren Hodegeten", sie ist die Voraussetzung für dessen Schlagkraft. Nur weil die Zeitgenossen spürten, daß hier einer sprach, der ein ganz elementares Verhältnis zu Shakespeare hatte, konnte die Abfertigung Wielands so überzeugend wirken. Gerstenberg hatte sogleich den Kernpunkt berührt, der im Hinblick auf Shakespeare für seine Zeit in Frage kam: nämlich die leidige Sucht, Shakespeare am Drama der Griechen zu messen. Das mußte natürlich zu einer ganz schiefen Auffassung des Briten führen, mit der Gerstenberg aufräumt, indem er ausruft: „Weg mit der Classification des Drama!" und als das Wesen Shakespeares seine Fähigkeit enthüllt, die Welt in all ihrer Menschlichkeit und vielfachen Lebendigkeit zurückzustrahlen. Nichts anderes will Gerstenberg sagen, wenn er Shakespeares Dramen: „lebendige Bilder der sittlichen Natur" nennt. Shakespeare, der Weltpoet, wird dem antiken Dramatiker gegenübergestellt, der nur besondere Absichten verfolge. „Ich glaube also nicht zu irren", wiederholt der Schluß des 15. Briefes, „wenn ich meinen obigen Grundsatz wiederhole, daß die Shakespeareschen Werke nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur zu beurtheilen sind". Wenn Gerstenberg später von den „theatralischen, besonders komischen Dichtern" redet[124], „die nicht sowohl Empfindungen, als Sitten nachahmen", so ist das genau derselbe Gegensatz, wie hier, der übrigens auch auf einer gewissen Theaterverachtung beruht, die von Gundolf sehr übertrieben geteilt wird. Es wäre gänzlich unverständlich, warum Haym diesen bedeutsamen von Gerstenberg durchaus mit Recht eingeführten Gegensatz zwischen dem Drama der Hellenen und dem Shakespeares „schief" nennt, wenn wir nicht wüßten, daß der Rationalist Haym immer von dem (an sich

löblichen) Bestreben geleitet wird, seinen Liebling Lessing herauszustreichen, dem allerdings vor Gerstenberg das stärkere Gefühl für „Ordnung“ zuzusprechen ist. Aber eben der Umstand, daß unser Autor das stärkere Gefühl für Mischung besitzt, für die Vielfältigkeit und das Kolorit, führt ihn über Lessing hinaus zu Herder und den Stürmern und Drängern. Niemand wird Lessing das Verdienst streitig machen, später in der „Dramaturgie“ die Divergenz zwischen dem innersten Wesen der griechischen und französischen Tragödie schlagend dargelegt zu haben. Aber es fällt Gerstenberg gar nicht ein, die „lebendigen Bilder der sittlichen Natur“ bei Shakespeare und die „Erregung der tragischen Leidenschaften“ bei den Griechen deshalb einander entgegenzustellen, weil er die griechische Tragödie mit der französischen und der französisierenden deutschen verwechselte. Wo findet sich dafür auch nur der Schatten eines Beleges! In der Form, wie Haym es will, formuliert er den Gegensatz überhaupt nicht. Er sagt vielmehr ausdrücklich[125]: „Aber merken Sie sich, daß ich ihm — nämlich Shakespeare — die Erregung der Leidenschaften nicht streitig mache, sondern sie nur einer höhern Absicht unterordne, welche ich durch die Zeichnung der Sitten, durch die sorgfältige und treue Nachahmung wahrer und erdichteter Charaktere, durch das kühne und leicht entworfene Bild des idealischen und animalischen Lebens andeute“. Der „Theater-Scribent“ geht also in der höheren Ordnung des Dichters auf, ist aber kein Gegensatz zu ihm. Erst später gelangt Gerstenberg zu der unglückseligen Contrastierung von dichterischer und theatralischer Illusion, die auf der völlig unsinnigen Meinung basirt, das Trauerspiel fiele in den Bereich des bel esprit und sei daher kein „Gedicht“. Vielleicht kann man sagen, daß dieses törichte Gerede die sich überschlagende Consequenz von Anschauungen darstellt, die sich hier vorbereiten. Aber nirgends ausgesprochen sind. Vielmehr betont Gerstenberg noch einmal[126], daß zu den „Abbildungen der sittlichen Natur“ auch die Leidenschaften gehören und „ich bin, wenn Sie wollen, der erste zu behaupten, daß Niemand in den Leidenschaften größere Talente haben könne, als Shakespeare“. Aber, fügt er hinzu: „Ich glaube aber zugleich, daß dieses Talent nicht sein größtes noch vorragendes sey“. Dieses größte und in ihm das unterscheidende Merkmal gegenüber dem antiken Drama

sieht er darin, „daß nämlich jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes, die schon insbesondere Genie des Dichters heißen kann, bey ihm mit allen übrigen in gleichem Grade vermischt, und in Ein großes Ganze zusammen gewachsen sey." Haym hatte kein Organ dafür, daß Gerstenberg mit dieser Definition, durch die er als Erster den stärksten Nachdruck legt auf das wichtige Moment der Vermischung, seinen Zeitgenossen das eigentliche poetische Element bei Shakespeare nahe brachte, das gleichzeitig dasjenige war, durch das sich der Dichter des „Hamlet" von dem der „Elektra" unterschied. Der französischen Tragödie brauchte es für diese Erkenntnis wahrhaftig nicht. War Hamann der Erste, der die Unwissenheit zur Vorbedingung schöpferischen Tuns gerade im Hinblick auf Shakespeare machte[127], so war Gerstenberg der Erste, der, weil Gefühl und Phantasie ihn gleichmäßig zu Shakespeare zogen, erlebt hatte, daß Shakespeare die Fülle an sich war, weil er alles hatte: „den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske." Wer dann noch sagt: „und das Sonderbarste ist, daß Niemand sagen kann, diesen hat er mehr, und jenen hat er weniger" — der braucht uns nicht noch zu beweisen, daß er von Shakespeare aufs tiefste erschüttert und aufgerüttelt worden ist. Aufrütteln wollte Gerstenberg aber auch eine Zeit, die in Gefahr stand, am Verstande zu verkalken. Sehen lehren will er sie die sinnliche Schönheit seines Helden, die poetische Atmosphäre seiner Werke. Aber es fällt ihm gar nicht bei, etwa Shakespeare im Sinne des Rationalismus und auch Lessings als Muster anzupreisen, wie die Alten als Muster angepriesen worden waren. Daran denkt er nicht, sondern die historische Einstellung Herders aphoristisch vorwegnehmend, fordert er nur, daß Shakespeare aus den Bedingungen seiner Nation verstanden wird wie Sophokles aus denen der seinen. Beide sind zu ehren, aber nicht der eine an dem andern zu messen. Denn „da wir Einmal unläugbar den griechischen Virtuosen weder unter den Franzosen, noch unter den Spaniern, weder unter den Italienern, noch unter den Deutschen wieder erkennen: warum wollen Sie ihn gerade unter den Engländern suchen?" Das geht über Lessing hinaus, der von einer historischen Erfassung Shakespeares durchaus entfernt war[128]. Noch in einem anderen

wichtigen Punkt ist Gerstenberg der Antipode Lessings. Er gibt — wir betonten es — zu, daß Shakespeare die tragischen Leidenschaften ebenso errege wie Sophokles, aber mit Hamann ist er, der Feind der Regeln überhaupt, ein Gegner auch des Aristotelischen Codex, und deshalb lehnt er es ab, in der Reinigung der Leidenschaften und der Erregung von Schrecken und Mitleid den Zweck der Tragödie zu sehen[129]; er antiquierte also die Lessingsche „Dramaturgie" noch bevor sie erschienen war. Die Absicht des „Othello"-Dichters sei die Natur der Eifersucht selbst — oder, wie Gerstenberg es vorher ausgedrückt hatte, jeder solle seinem „persönlichen Ideal" folgen —, das Evangelium der jungen Genies. Er empfindet Shakespeare als Kraft, er empfindet ihn, wie Herder ihn empfindet, der in der Poesie ja vor allem eine Kraft sah, seine überwältigende Größe braucht er sich nicht durch ein Muster bestätigen zu lassen, er ist von ihr durchdrungen, sie ist Element seines Lebensgefühls geworden. Man erwartet an dieser Stelle eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der Poetik des Aristoteles. Aber Gerstenberg gibt sie genau so wenig wie Herder[130]. Es scheint, daß sich beide innerlich doch noch nicht von den Fesseln kanonischer Geltung haben frei machen können, die dem Stagiriten von der Zeit, und besonders von Lessing, entgegengebracht wurde. Gerstenberg hat das später nachgeholt, als er die Shakespeare-Briefe der „Merkwürdigkeiten" für seine „Vermischten Schriften" redigierte[131]. An Stelle der Polemik gegen Wieland, deren er sich nicht gern mehr erinnert, tritt die gegen Aristoteles. Aber sie ist von sehr besonderer Art. Sie kann auf der einen Seite den ehemaligen Stürmer doch nicht ganz verbergen, auf der anderen aber zeigt sie auch, daß unser Autor von der historischen Einstellung Herders und der Romantik gelernt hat. Er greift Aristoteles an, indem er ihn verteidigt. Indem er annimmt, daß Aristoteles' Poetik vermutlich ganz anders ausgesehen hätte, wenn es ihm möglich gewesen wäre, ganz frei zu schaffen, d. h. „seine Theatergesetze aus der Natur des menschlichen Verstandes zu schöpfen" und nicht aus einer Empirie, „die von den Vorfahren und der Priesterschaft zum Gesetze gemacht war". Also: Aristoteles hätte — Gerstenberg sein können, wenn neben Sophokles und Euripides deren „Bruder" Shakespeare schon auf der Welt gewesen wäre. Da das nicht der Fall war, so blieb dem

Stagiriten gar nichts anderes übrig, als seine Anschauungen aus den Mustern abzuleiten, die ihm Zeit und Zeitgenossen boten. „Er schrieb für sein Zeitalter.“ Genau ein halbes Jahrhundert vorher hatte Gerstenberg von den Engländern gesagt[132]: „Wenn irgendeine Nation nach ihrer eignen Art zu denken handelt, so ist es diese.“ Weil Aristoteles aus einem Volk hervorgegangen war, das eben auch seine eigene Art zu denken hatte, konnte die „Poetik“ nicht anders aussehen als sie tatsächlich aussieht. Nicht dem Stil nach, wohl aber dem Inhalt nach hätte diese Art von Verteidigung auch in den „Schleswigschen Briefen“ ihren Platz finden können. Vielleicht stellt sie einen überarbeiteten Teil dar der Korrespondenz, die Gerstenberg mit Lessing über den „Ugolino“ führte; von ihr ist nur weniges erhalten, das uns mit Lessings Ausführungen am Schluß der „Dramaturgie“ noch bei der Würdigung des Gerstenbergischen Dramas beschäftigen wird. Was Shakespeare anlangt, brauchte Gerstenberg, der Greis, vor seiner Jugend nicht zu erröten. Nicht Aristoteles, sondern die „französischen Kunstrichter“, die, mit der „Poetik“ in der Hand, alles nach dem „Ödipus“ bewerten, nimmt er aufs Korn. Wenn hier die deutschen Kritiker ungezaust bleiben, so erklärt sich das ebenso aus der Entwicklung der deutschen Ästhetik seit den sechziger Jahren wie aus der irenischen Natur des Altonaer Weisen, der auch von seinem Zorn auf Wieland nichts mehr wissen wollte. Als Gerstenberg 1816 an die Studien seiner Jugend wieder anknüpfte, durfte er mit Recht von sich erklären, daß er 1766 eine Freiheit besessen hätte, die sich Aristoteles „selbst wohl gewünscht haben würde“.

Das gilt, obwohl die großartige Kongenialität Gerstenbergs gegenüber Shakespeare in den „Merkwürdigkeiten“ getrübt wird durch Stellen, die zeigen, daß er es zur restlosen Unbefangenheit im Hinblick auf seinen Helden noch nicht gebracht hat. Nach dem, was wir bisher erkannt haben, wäre es ja auch wunderbar, wenn er seine Übergangsnatur gerade in diesem Punkte hätte ganz überwinden können. Freilich, daß jede Begründung fehlt für den Vorwurf Hayms, Gerstenberg habe für Shakespeares „fehlerhaften Geschmack“ lediglich Entschuldigung übrig und für Shakespeares Stärke der bis ins kleinste gehenden Wiedergabe der Natur nicht das *ausreichende* Organ, hat bereits Weilen erwiesen[133]. Der ausführliche Vergleich, den Gerstenberg zwischen dem „Othello“

und dem auf ihm fußenden Trauerspiel "The revenge" von Young anstellt, zeigt in fast jedem Satz eine tiefe innere Verbundenheit mit Shakespeare, obwohl Gerstenberg die regelmäßige Tragödie Youngs noch überschätzt, was bei der Bewunderung, die dem Autor der Nachtgedanken im Klopstockschen Kreise entgegengebracht wurde, wohl begreiflich ist. Der Vergleich ist eine Variation, wenn man will eine Illustration zu den dargelegten Grundanschauungen Gerstenbergs. Young will mit seinem Eifersüchtigen Furcht, Schrecken und Mitleid erregen, Shakespeare entwickelt die feinsten Nuancen der Eifersucht und deckt ihre verborgenste Mechanik auf. Der Dramatiker Young, den Gerstenberg in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" noch gleichzeitig mit Shakespeare gerühmt hatte, gibt nur „die schale Abbildung neuerer Helden nach französischem Zuschnitte", die „Pracht des Sentiments"[134], wo Shakespeare das mit Leidenschaft verbundene Sentiment gibt. Shakespeare, dessen „Othello" schon der „Guardian" im 37. Stück, trotz des Hinweises auf die „Unregelmäßigkeiten", sehr lobt, wobei diese durch ein Zitat aus Wallers Maid's Tragedy: „Die Fehler sind sehr groß, doch herrlich ihre Flammen" verklärt werden, wird hier also als Vertreter individueller Atmosphäre gegenüber französischer süßlicher Rhetorik erkannt unter ausdrücklicher Berufung übrigens auf Home, der Shakespeares Talent gerühmt hatte, „jede Leidenschaft nach dem Eigentümlichen des Charakters zu bilden, die Sentiments zu treffen, die aus den verschiedenen Tönen der Leidenschaften entspringen, und jedes Sentiment in den ihm eigenen Ausdruck zu kleiden". Haym findet, daß uns Gerstenbergs enthusiastischer Ausruf, es sei schwer zu beschreiben, wie sehr er „dieses Lieblings-Genie der mütterlichen Natur bewundere, liebe, mit Entzücken liebe", gegen seine Unbefangenheit als Kunstrichter mißtrauisch machen könne. Aber gerade auf diesem Enthusiasmus beruht ja die Bedeutung von Gerstenbergs Shakespeare-Kritik, das „Wie" ist fast noch wichtiger als das „Was", nicht die verstandesmäßige Erkenntnis, sondern die gefühlsmäßige Hingabe an Shakespeare bestimmt nicht nur ihren Reiz, sondern auch ihre historische Mission. Wenn Haym tadelnd feststellt, daß sich Gerstenberg „schließlich" auf sein subjektives Gefühl „zurückziehe", wenn er behauptet, weit mehr Vergnügen an Shakespeares zwangfreier Natur zu finden als an einer „sogenannten schönen Natur, die,

aus Furcht, ausschweifend oder arm zu erscheinen, in goldenen Fesseln daherschreite", so sind wir bereit, in dem, was der große Gelehrte Haym Flucht, Resignation, nennt, gerade die Krönung der Gerstenbergischen Bekenntnisfreude zu erblicken und ihn deshalb nicht zu tadeln, sondern im Gegenteil zu loben. Wer so einer Seele wie Desdemona auf den Grund zu blicken versteht, braucht sich wahrhaftig nicht, aus was für Gründen auch immer, „zurückzuziehen", vielmehr hatte Gerstenberg allen Grund zu der stolzen Ansicht, nicht jeder verstände Shakespeare so zu lesen, wie er. Ich kann auch durchaus nicht finden, wie Weilen, daß Gerstenbergs Entschuldigungen für Shakespeares angebliche „Geschmacks-Fehler" über Pope, Warburton und andere nicht hinausgehen. Das Gegenteil ist der Fall. Er zitiert die englischen Kritiker nur, um sie zu widerlegen[135]: „So viel ich von der Sache begreife, bedarf es keiner dieser Ausflüchte — welche Pope und Home machen! —, sobald man sich in das Genie des Dichters setzt, das kein höheres Lob kannte, als die Natur eines jeden Gegenstandes nach den kleinsten Unterscheidungsreichen zu treffen." Das Bedürfnis zu entschuldigen ist ihm überhaupt nicht unmittelbar, sondern erst mittelbar durch die Anschauungen der genannten Kritiker gekommen. Als sehr geschickter Anwalt bemüht er nur Grey, um Pope und Wieland abzufertigen, die meinten, Shakespeares Wortspiele seien nur für „den untersten Pöbel" geschrieben. Auch hier ist die historische Kritik Herders im Keime vorgebildet. Dagegen läßt sich nun nicht leugnen, daß der ganze 17. Brief die Höhe der übrigen nicht erreicht. Die Behauptung Weilens, bereits im 16. schlüge ein „schematisierender Geist" durch, wenn Gerstenberg Shakespeares individuelle Charakteristik in eine typische verwandelt, kann ich mir nicht zu eigen machen. Er schematisiert nicht, wenn er die Diktion verschiedener Stufen-Alter annimmt und bei Shakespeare nachweist, sondern er benutzt dieses „Schema" nur, um im Gegenteil Shakespeares Sinn für die feinsten Schattierungen der Sprache zu demonstrieren. Es ist mit keinem Wort gesagt, daß Gerstenberg überhaupt nur vier verschiedenartige Personen zu Vertretern verschiedener Altersstufen machen und alles andere in diese vier Kategorien hineinsperren will; er exemplifiziert lediglich auf diese vier und was er bald darauf[136] über die Sprache der verschiedenen Stände ausführt, beweist, daß ihm nichts ferner liegt,

als die individuelle Charakteristik Shakespeares in das Prokrustesbett eines Schemas einzuspannen. Im 17. Brief nimmt er aber plötzlich einen ganz anderen, einen durchaus rationalistischen Standpunkt ein. Schon wenn er von Stellen bei Shakespeare redet, „die für uns schlechterding abgeschmackt und unleidlich sind" und sie mit einem Abschnitt aus Theobald erklärt, widerspricht er seiner früheren Einstellung. Aber viel bedenklicher ist die Methode, die er kurz darauf zur Anwendung bringt. Verführt durch eine Phrase des Polonius, die diesen selbst, aber wahrlich nicht die Gattungen der dramatischen Komposition charakterisiert, die also alles andere eher als „kritisch" ist[137], benutzt er doch dessen Einteilung, um nicht nur Shakespeares Stücke danach zu klassifizieren, sondern auch, um zu erweisen, daß das Shakespearesche Drama „gewisse Grundsätze mit dem Griechischen gemein haben könne, die aus der Natur eines Ganzen herzuleiten sind." Zu diesem Zweck gibt er eine ausführliche Analyse der „Lustigen Weiber" und eine ganz rubrizierend-statistische der „Komödie der Irrungen". Jene ist durchaus nicht ohne Verdienst und als Vorläufer moderner analytischer Literarhistorie nicht uninteressant. Aber sein Bemühen, in diesem Lustspiel das Drama der Alten wiederfinden zu wollen, Shakespeare also durch die Antike zu rechtfertigen, was er zu Anfang seiner Ausführungen in schöner Freiheit abgelehnt hatte, das ist eine Widerlegung seiner selbst, die man auch dann unbegreiflich finden wird, wenn man nicht mit Weilen der Ansicht ist[138], daß Gerstenberg hier die Umstände hervorhebt, „welche wenigstens für eine scheinbare Beobachtung der verehrten Regeln sprechen". So ist das nun doch nicht. Gerstenberg will lediglich sagen, daß Shakespeare eine Regel von der Einheit des Ortes und der Zeit kannte, nicht, daß er ihr in seinen Dramen bewußt folgte. Aber daß es ihm überhaupt möglich ist, seinen hohen Standpunkt der Betrachtung aufzugeben, daß er das kann, ist das Merkwürdige und Beklagenswerte. Man könnte daran denken, daß er hier bewußt dieselbe Methode anwendet, wie in der „Braut"-Vorrede, wo er meinte, durch Übersetzung der Shakespeare-Vorläufer wäre das deutsche Publikum eher für den Briten gewonnen worden als durch Übersetzung seiner eigenen Werke. Diese Erklärung wäre um so eher möglich, als es Gerstenberg doch nicht immer gelingt, seine wahren, unmittelbar vorher ausgesprochenen Anschauungen,

zu unterdrücken, die allein seiner Shakespeare-Kritik unverlierbaren Wert sichern. Shakespeares „Hauptcharakter" überwältigt ihn doch immer wieder[139], gegen seinen Willen, wie man annehmen müßte, wenn die Begründung durch seine Diplomatie richtig wäre. Aber ich vermute etwas anderes. Daß nämlich der ganze 17. Brief, obwohl Gerstenberg ihn später für würdig hielt, in die „Vermischten Schriften" aufgenommen zu werden, einer früheren Epoche angehört und daß er dann in die „Merkwürdigkeiten" hineinredigiert wurde. Der ganze Rhythmus entbehrt hier so durchaus der zündenden Stoßkraft sowohl der vorhergehenden Briefe wie auch des Schlusses, daß eine gleichzeitige Abfassung kaum zu erklären wäre. Ein Redactor steht ja oft vor der Tatsache des Stoffmangels und muß dann sich selber zu Hilfe kommen mit dem, was gerade zur Hand ist. Wie wäre es sonst möglich, daß Gerstenberg später[140] betont — und damit ein Moment in eine Formel bringt, die von der ganzen jungen Generation begeistert aufgenommen wird — weil Shakespeare ein Genie sei, habe er keine Meister, d. h. Musterstücke gehabt. Ein solcher Gegensatz läßt sich allein nicht aus seinem individuellen historisch bedingten Charakter erklären; obwohl dieser die Vorbedingung für ihn schuf. Es ist bezeichnend, daß Gerstenberg, als er im 24. Schleswigschen Brief die freche Fälschung Theobalds aufdeckt, der ein eigenes jämmerliches Produkt für ein Werk Shakespeares ausgab, kein schlimmeres Wort der Ablehnung findet als „Meisterstück"[141]. Man vergleiche auch den treffenden Hohn dieses Briefes mit dem müden Stil des 17.: und man wird den Unterschied abermals bestätigt finden. Der junge Herder ist es gewesen, der zuerst an der Klassifikation des Polonius, den er ironisch einen „neuen Aristoteles" nennt, und an ihrer Übernahme durch Gerstenberg schärfe Kritik übte[142], eine Kritik, die, von leidenschaftlicher Verehrung für den Verfasser der „Merkwürdigkeiten" getragen, zugleich ein Beweis dafür ist, daß niemand berufener war, die Gerstenbergschen Anregungen aufzunehmen und weiterzuleiten als der Autor des Shakespeareaufsatzes in den „Blättern von deutscher Art und Kunst".

Als am 1. Mai 1767 das erste Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" erschien, durfte man erwarten, daß Lessing die Trompetenstöße Gerstenbergs nicht unbeantwortet lassen würde. Aber er dämpfte sie nur. Über Gerstenberg ist er nicht, prinzipiell auch

nicht durch die an Voltaire geübte Kritik, hinausgekommen. Und die beschwörende Warnung des 101.—104. Stückes[143] bekundet ein deutliches Abrücken von der Jugend und dem, der ihr Wortführer werden sollte. Damit wird der Bedeutung der „Dramaturgie" für die Rezeption Shakespeares durch den deutschen Geist nicht im mindesten zu nahe getreten. Aber der Shakespeareschen Atmosphäre steht Gerstenberg näher als Lessing, der den „Othello" zu einem Lehrbuch der Eifersucht ummodelt, das der moralischen Besserung des Lesers und Hörers dienen soll, während Gerstenberg nachweist, wie in diesem Werk der „angenommene Hauptzweck der Tragödie" gerade fehlt. Beide haben zwar, von gelegentlichen Bemerkungen abgesehen, nicht das Bedürfnis gefühlt, sich noch einmal mit Shakespeare auseinanderzusetzen — wobei man allerdings nicht übersehen darf, daß Gerstenbergs Beiträge zur Ästhetik des Dramas in der Hamburgischen Neuen Zeitung doch mittelbar aus seiner Shakespeare-Lektüre und aus seiner früheren Einstellung zu Shakespeare folgen. Aber Lessing schritt produktiv nicht weiter, als er die „Emila Galotti" schuf, Gerstenberg ließ den „Merkwürdigkeiten" seinen „Ugolino" folgen, die wichtigste Etappe auf dem Wege, an dessen Endziel Schubart jauchzen konnte[144]: „Göz von Berlichingen. Die Hand auf die Brust, mein Leser! gen Himmel geschaut, und dem Genius der Deutschen gedankt, der uns in diesen letzten betrübten Zeiten noch einen Shakespeare geschenkt."

4.

Nicht nur der Naive oder der leidlich in der Geschichte unserer Literatur Bewanderte, auch der Literarhistoriker denkt bei dem Namen „Gerstenberg" ausschließlich an die beiden Pole seiner produktiven Begabung: die Shakespearekritik und den „Ugolino". Mit Recht. Den ganzen Problemkomplex, der die Zeit aufwühlt, erlebt Gerstenberg im Werk Shakespeares und was er darüber hinaus noch über Drama und Tragödie zu sagen hat, gibt er zunächst nicht auf dem Wege kritischer Auseinandersetzung, sondern sucht es gestaltend in seinem ersten Drama zu erweisen. Alles, was er über die von uns noch nicht gewürdigten Objekte seiner Kritik auszuführen hat, läßt sich mühelos auf die bisher dargelegten großen Prinzipien seiner ästhetischen Anschauungen zurückführen. Weil ihm alles Regelmäßige und Systematische ein Greuel ist,

befehdet er die Franzosen. Weil er die Franzosen befehdet, geht ihm das Gestirn Shakespeares auf. Weil er in Shakespeare die zentrale Kraftquelle alles Lebendigen erkennt und empfindet, feiert er ihn als Dichter schlechthin, der die Natur der Leidenschaften selbst offenbart, in ihrer Wirkung auf die verschiedenen Charaktere. Weil die Natur keinen tragischen Endzweck kennt, kennt ihn auch Shakespeare nicht. Weil der Tragöde und Dramatiker Shakespeare in dem Dichter Shakespeare aufgehen, kümmert sich Gerstenberg so gut wie gar nicht um die Theorie des Aristoteles, um das Problem von der Absicht des Trauerspiels, um Mitleid, Furcht und Schrecken und wie die Schlagworte alle heißen, um deren Definition sich eine Legion Berufener und sehr viel mehr Unberufener gerade zu dieser Zeit bemüht[1]. Der alte Gerstenberg macht, in sanfter Polemik, eine Reverenz vor der „Poetik". Der junge, der durch Shakespeare erfahren, daß es eine herrliche Sache ist, dem Herrgott zu zeigen, was ein Mensch ist, ignoriert den abstrakten Theoretiker, der für die übrige Welt, trotz aller Einwände und Deutungen im einzelnen, kanonische Geltung besitzt. Er entläßt ihn nicht, er stürzt ihn nicht herab von dem Piedestal, auf den Jahrhunderte ihn gestellt hatten, er sieht ihn einfach als nicht vorhanden an — und wirkt gerade dadurch stärker auf das junge Geschlecht, als alle Polemik es vermocht hätte. Man bedenke: Nicolai eröffnet seine „Bibliothek", die unter ihrem zweiten Herausgeber der kritische Tummelplatz Gerstenbergs wird, mit der „Abhandlung vom Trauerspiele", die zu jenem außerordentlich instruktiven Briefwechsel mit Lessing und Mendelssohn führt, der zwar nicht bekannt wird, aber doch indirekt, vor allem durch den Anlaß selbst, in der zeitgenössischen Literatur mannigfache Wirkung ausübt. Hätte man nicht eine eingehende Stellungnahme Gerstenbergs zu den hier aufgeworfenen Fragen erwarten sollen, zum mindesten in den „Schleswigschen Briefen", die doch sonst alle literarischen Probleme der Epoche mit Inbrunst ergreifen? Was sehen wir statt dessen? Der Schüler Weißens, der sich von dem Lehrer so unangenehme, aus dem Aristoteles abgeleitete „Wahrheiten" über seinen dramatischen Erstling sagen lassen muß[2], bemerkt zwar noch beiläufig, daß Lessing im „Philotas" die Einheiten „getreu" beobachtet habe[3], ergreift aber gelegentlich der Polemik gegen Bodmers Trauerspiele keineswegs die fast selbst-

verständliche Gelegenheit, sich mit den anerkannten Regeln des Tragischen auseinanderzusetzen, beschränkt sich vielmehr auf die uns bekannte Fanfare für das Lebendige gegen das Systematische; Aristoteles ist ihm bereits Hekuba. Höchstens könnte man in der Wendung von dem „moralischen Blendwerk", das Talent nicht ersetze, eine ausdrückliche Ablehnung der Lehre von der poetischen Gerechtigkeit erblicken, für die noch etwa Riedel und Dusch eintreten, während doch schon die moralischen Wochenschriften nichts mehr von ihr wissen wollten[4]. Genau so wie Steele scheint aber auch Gerstenberg in dem Vorwort zur „Braut" die Theorie von „Mitleid und Schrecken" als unumstößlich anzusehen[5]; doch nur: „scheint"; denn wir sahen ja bereits, daß dieses Vorwort mit Rücksicht auf Weiße konzipiert wurde und daß andere Ausführungen gerade an dieser Stelle zeigen, wie sich der Stürmer und Dränger immer stärker entfaltet, so daß an eine Auslegung im moralisierenden Sinne nicht gedacht werden darf. Das Wichtige indessen: Ansätze zu einer Diskussion, wie sie Nicolai auf so breiter Basis gegeben hatte, fehlen auch hier, obwohl die der Übersetzung beigegebenen theoretischen Schriften englischer Ästhetiker mehr als einmal dazu herausfordern. Man könnte nun vielleicht meinen, die Rücksicht auf Weiße habe eben Gerstenberg Mund und Feder überhaupt verboten. Daß dies nicht der Fall ist, lehren die „Schleswigschen Briefe", wo der Name des Stagiriten kaum, aber auch da nur in einem Zusammenhang fällt, der hier nicht zur Diskussion steht.

Auf Grund der bereits erwähnten Gegenüberstellung von theatralischer und dichterischen Illusion, kommt er hier an der einzigen Stelle, wo er von dem Drama an sich redet[1], außerhalb des Shakespearischen und des Antiken, zu dem verblüffenden Ergebnis, daß das Trauerspiel zu den Gattungen gehört, „die der Dichtkunst sonst gar nicht wesentlich sind." Kann dies die wirkliche Meinung Gerstenbergs sein, der sich eben anschickt, sich gerade mit einem *Drama* den Lorbeer des Dichters zu erobern? Man könnte auf den Gedanken kommen, daß er hier als erster ausspricht, was über seine unmittelbaren Schüler, über Goethe und die Romantik bis in unsere Tage heilige Überzeugung sehr vieler Kritiker gewesen und noch ist, daß Drama und Theater sich nicht bedingen, sondern einander ausschließen und daß eben Shakespeare dafür den Beweis liefere. Aber Shakespeare *hat* für die Bühne geschrieben,

ausschließlich und nur für sie; schon deshalb hätte man aus dem Umstande, daß die Stürmer und Dränger die Bühne ihrer Zeit nicht im Auge hatten, niemals die Unvereinbarkeit dieser beiden wichtigen Kunstfaktoren herleiten dürfen — von anderen Gründen ganz abgesehen. Am allerwenigsten darf man jedoch Gerstenberg als Eideshelfer für diese der Entwicklung des deutschen Dramas so verhängnisvollen Anschauung herbeiziehen — die ja übrigens gerade von der inneren Struktur unserer heutigen Bühnenkunst aus besonders schlagend widerlegt wird. Gerstenberg, der spätere Verehrer Kants, war bereits in seiner Jugend, auch in diesem Punkt, wie wir ausführlich zu zeigen haben werden, die jungen Genies antiquierend, bevor sie überhaupt da waren, weit entfernt von Herders gerade in der Polemik mit dem Philosophen sich offenbarenden Verachtung alles bewußten Schaffens, ohne das ein Drama wirklich nicht denkbar ist. Wenn er trotzdem das Drama ausschließlich dem Gebiete des „Witzes" zuweist „innerhalb der Gränzen des bel esprit", so kann er nur an das lediglich verstandes- und regelmäßige französische Drama und seine deutschen Nachahmer gedacht haben. Den Beweis für diese Behauptung liefert der „Ugolino", nicht nur das erste Beispiel des neueren deutschen Dramas überhaupt, sondern auch, vor Kleist, der erste Versuch, aus antiker „Simplicität" und Shakespearischer Fülle eine wahrhaft deutsche Tragödie erstehen zu lassen. Die jungen Genies haben sich nur an Gerstenbergs allzu lakonische und daher von ihnen mißverstandenen Worte gehalten, nicht an sein Schaffen, das jetzt, im Hinblick auf das Drama, an die Stelle der Theorie tritt und diese zum Teil sogar negiert. Man darf ihnen das nicht übel nehmen — denn auch in diesem Punkt war die Übertreibung, das Shakespearisieren auf Kosten Shakespeares, nötig, bevor die Klassik kam. Hätten sie aber genau hingesehen, sie hätten Gerstenbergs wahre Meinung auch seinen Worten entnehmen können. Der Tragödie, d. h. der bisher in Deutschland bestehenden, darf er mit Recht den Charakter des „Gedichts" absprechen — sofern er nur nicht damit ein Verdammungsurteil der ganzen Gattung geben will. Das will er in der Tat nicht; denn ausdrücklich fügt er hinzu, daß das Trauerspiel durch den Einfluß des Genies „eine neue Stärke" erhalten könne, einen Begriff, von dem wir bereits bei der Würdigung von Gerstenbergs Illusionstheorie gehört haben.

Weil er glaubte, selbst dieses Genie zu sein, schrieb er den „Ugolino", in der Hoffnung, durch ihn darzutun, was es mit dieser „Stärke" auf sich habe.

Aber mit dem „Ugolino" hat er sich doch noch nicht alles von der Seele geschrieben, was diese im Hinblick auf das Problem Drama und Tragödie bedrückte. Gerade die Zeit nach Abfassung seines bedeutsamsten Werkes ist reich an Auslassungen, deren Würdigung seine Stellung erst recht eigentlich wirklich kennzeichnen, vor allem freilich dadurch, daß sie, zumal wenn man sein Drama vor Augen hat, gar nicht eindeutig zu erklären sind. Sie sind zum Teil eine Rechtfertigung des im „Ugolino" angewandten Prinzips, zum Teil aber auch dessen Widerlegung und gleichzeitig der Versuch, diese, die ihm bewußt wird, verständlich zu machen. Vieles von dem, was er erst jetzt, in den Jahren 1768 und 1769 niederschreibt, weil er in dem Hamburger Organ die Gelegenheit dazu hat, aber sie auch herbeizieht, reicht natürlich in frühere Zeiten zurück. Der Nachlaß enthält handschriftliche Aufzeichnungen zum „Hypochondristen", die gleiche Themen behandeln und die zeigen, wie sehr er doch auch in früherer Zeit um das Problem der dramatischen Form gerungen hat. Nur gibt er erst Kunde von diesem Ringen, als das Werk, das ihn erlösen sollte, fertig ist. Aber mit dem Formproblem, das diesem zugrunde liegt, ist er noch nicht fertig — ein Umstand, der als scharfes, von Gerstenberg selbst geliefertes Kriterium für seinen Übergangscharakter zu gelten hat; woran auch die Tatsache nichts ändert, daß für ihn die inzwischen erschienene „Hamburgische Dramaturgie" gewiß äußerer Anlaß gewesen ist, nicht länger mit seinen Anschauungen hinter dem Berge zu halten.

Gerstenberg hat vielleicht selbst gefühlt, daß man ihm, obwohl er der Tragödie neue Möglichkeiten zuerkennt, wenn sich ein wirkliches Genie mit ihr befaßt, Geringschätzung der ganzen Gattung am Schluß der Shakespearebriefe zum Vorwurf machen konnte. Daher meint er mit dem „neueren Schriftsteller", der behauptet habe, daß „zu einer gewissen Art von Trauerspielen kein Genie nöthig sey", vermutlich sich selbst[7]. Er betont also schon deutlicher: eine gewisse Art — nicht die Art überhaupt. Wenn er an derselben Stelle den Franzosen vorwirft, „daß sie unter allen Nationen das Geheimniß am besten verstehen, große Dinge in Kleinigkeiten",

d. h. ihre Bühne in eine Bagatelle zu verwandeln, so wird diese Deutlichkeit noch unterstrichen — denn ausdrücklich erkennt er das Drama als eine große Sache an. Und wenn er dann schließlich noch den ebenso lapidaren wie richtigen Satz prägt: „Denn im Ernst, was heißt das anders, als die Kunst in Verfall bringen, wenn der Meister so viele werden?", so ist damit genügend erhärtet, daß er nur die französischen Dramatisten in jener Stelle der Schleswigschen Briefe vor Augen hatte, sowie ihre deutschen Nachahmer, für die wirklich „nichts leichter" war, als ein „französisches" Trauerspiel zu schreiben. Gerstenbergs Beiträge zur Ästhetik des Dramas in dieser Zeit stützen sich daher auch ausschließlich auf solche Schauspiele, „die das Gepräge der Muse führen[8]." Da die aber in Deutschland nicht vorhanden sind, kann er nicht an bestimmte Dramen anknüpfen, also das, was er zu sagen hat, nicht in seinen Anzeigen unterbringen. Er schreibt daher zunächst selbständige kleine Aufsätze, die er „Anmerkungen" nennt und in denen wir erste Beispiele des literarischen „Feuilletons" in Hamburg erblicken dürfen. Freilich, seine Leser werden dafür kaum viel Interesse übrig gehabt haben. Claudius schreibt ihm einmal[9]: „Ihre Anmerkungen in den Zeitungen? wie viele hier in Hamburg sollten sie wohl verstehen?" Wir schätzen sie heute um so mehr, als sie, deren Inhalt im direkten Gegensatz steht zum Kunstprinzip des „Ugolino", uns ganz tiefen Einblick gewähren in das tragische Verhängnis des Übergangsmenschen. Gerstenbergs Kritik des Dramas und seine dramatische Produktion verhalten sich ganz ähnlich zueinander, wie die eines anderen Mannes, der gleich ihm nachhaltigen Einfluß auf die Generation der siebenziger Jahre ausgeübt hat: wie die Diderots, der freilich Franzose war und nicht Deutscher und daher über die Kämpfe um die Form leichter hinweg kam als Gerstenberg und — Kleist. Daß Gerstenberg sich zunächst mit der seit Gottsched immer und immer wieder diskutierten Frage der drei Einheiten befaßt, deren Berechtigung bereits Addison scharf bezweifelt hatte[10], ist bei der Natur des „Ugolino" durchaus begreiflich. Weshalb er sie hier befolgt, wird zu untersuchen sein. Daß der Kritiker Gerstenberg nicht zur Gefolgschaft Nicolais gehört, sondern zu der Hamanns, ist selbstverständlich nach dem, was wir bisher von ihm gehört haben. Nicolai hält die Einheit der Handlung für unentbehrlich, kommt aber im übrigen über ein höchst

zwiespältiges Gerede nicht hinaus[11], obwohl doch seine Rezensier-Anstalt hohes Lob für den (von dem Gerühmten übrigens durchaus nicht so entschieden aufgebrachten) Mut findet, mit dem Home „diese unnöthigen Fesseln der theatralischen Dichtkunst" zu zerreißen bemüht ist[12]. Hamann nennt die drei Einheiten kurz und bündig ein Geheimnis für bescheidene und blöde Kinder[13]. Gerstenberg sucht zu begründen, was er früher aus heißem Herzen gegen jede Regel vorgebracht hat. Die Begebenheiten, die ein wirkungsvolles Drama erfordert, sind von solcher Größe, daß sie unmöglich auf einem einzigen Fleck und in einer sehr kurzen Zeit vorgehen können[14]. Den Gegenbeweis erbringt er nun allerdings selbst im „Ugolino" — trotzdem hat er ein Recht, auch hier aus seiner Abneigung gegen das System heraus zu schreiben, weil ihm zweifellos wieder Shakespeare vorschwebt, von dem er eben nicht loskommt, von dem er stärker besessen ist als von — Gerstenberg, den er doch, wie wir sehen werden, auch verteidigen kann. Sehr richtig hebt er kurz darauf gegen Home hervor, daß es nicht anginge, für eine fehlende „Einheit der Handlung" den Mangel der beiden anderen Einheiten verantwortlich zu machen. Das sei vielmehr erstens auf den Dichter selbst zurückzuführen, wobei Gerstenberg natürlich wieder an Shakespeare denkt, zum anderen aber ginge die „Einheit der Handlung", wenn sie beobachtet worden ist, durchaus nicht verloren, „weil die einzelnen Stücke derselben an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten ausgeführt werden", wobei Gerstenberg natürlich an sich und seinen „Ugolino" denkt. Anstatt sich auf jene endlosen Diskussionen der Sulzer, Schlegel, Nicolai usw. einzulassen, sucht Gerstenberg die „Regelmäßigkeit" der Antike historisch zu begreifen und kommt, ganz im Sinne seiner späteren Ausführungen über Aristoteles, die gleichzeitig Polemik und Verteidigung sind, zu dem Ergebnis[15], daß die griechischen Dichter die „Einheit" nur deshalb bewahrten, „weil sie des gottesdienstlichen Herkommens wegen daran gebunden waren." Hier rührt Gerstenberg an das Problem des Chors in der griechischen Tragödie, über das er ausgezeichnete Bemerkungen beisteuert, die weit über eine Untersuchung der dramatischen Technik hinausgehen und die zeigen, was nach dem Voraufgehenden nicht überraschend kommt, daß unser Freund auch einer naturalistischen Theorie des Dramas durchaus ablehnend gegenübersteht, wie sie etwa gegen Ende des

vorigen Jahrhunderts in Deutschland proklamiert wurde von einer Richtung, mit der die jungen Genies sehr zu Unrecht auf eine Stufe gestellt worden sind. Home hatte dem antiken Chor den Vorwurf gemacht, daß er den Zuschauer in der Illusion störe und daher kalt lasse — also denselben Vorwurf, den die modernen Theoretiker des Naturalismus dem Monolog gemacht haben. Gerstenberg versteht — übrigens mit Herder[16] —, daß die Handlung durch den Chor gar nicht unterbrochen, sondern daß im Gegenteil die Anteilnahme des Zuschauers erhöht wurde durch den in gleicher Lage befindlichen, d. h. ebenso zuschauenden Chor, der aber „bey den Leiden oder Gesinnungen der Hauptpersonen so thätig ist"[17]. Der Chor stört nicht, sondern fördert die Illusion. Nämlich die, die nach Gerstenberg allein diesen Namen verdient, die auch die der Griechen war, weil sie ihr Hauptziel darauf richteten, „eine zweyte dichtrische Natur" zu treffen, nicht „die Natur, wie sie wirklich ist". Gewiß: „.... man wird es nach unsern heutigen Begriffen sonderbar finden müssen, daß ein Haufe Volks, der an einer wichtigen Handlung Theil nehmen soll, sich nur dadurch thätig erweist, daß er von Zeit zu Zeit mit abgemeßnen Bewegungen eine Ode nach den schönsten Grundsätzen der Lyrik absingt"; in der wirklichen Natur kommt so etwas nicht vor, aber „in der Natur des Theaters, deren Theile alle auf einen Ton gestimmt sind, wird diese Abweichung ein Hauptmittel zum Ganzen[18]." Weil demnach die Chöre keine „Ruhepunkte" darstellen, sondern gerade bis zum Höchsten gesteigertes seelisches Leben, genau so wie der Monolog, den Otto Ludwig später mit demselben Argument verteidigt, leugnet Gerstenberg auch, unbekümmert um die Vorschriften des Horaz, dem er auch sonst noch Widersprüche zwischen der eigenen Poetik und dem Drama der großen griechischen Tragiker nachweist[19], daß diese die Einteilung in Akte, oder wenn, jedenfalls in mehr als fünf, gekannt hatten. Obwohl er also die innere Bedeutsamkeit des Chors erfaßt hat, hat er doch Sinn für die Entwicklung, die ihn schließlich von der Bühne verbannte. Damit zugleich wurden aber „die drey Einheiten so sehr gemißhandelt, als nur irgend in neuern Zeiten geschehen ist"[20]. Den versprochenen Beweis für diese Behauptung durch Zergliederung des „Eunuchen" und anderer spät-antiken Werke zu geben, ist Gerstenberg nun allerdings schuldig geblieben; aber gewiß stützt auch dieses gleichzeitige Verschwinden seine An-

sicht, daß die Regel von den Einheiten in kultischer Überlieferung, nicht in künstlerische Tradition wurzelt. Dagegen hat er für den Chor im neueren Drama nichts übrig, obwohl er die Bardengesänge von Klopstocks „Hermannsschlacht" als genialen Ersatz für ihn auffaßt[21]. Das ist ja nun eigentlich ein Widerspruch, der sich aber wohl erklärt aus Gerstenbergs, in dieser Hinsicht von Lessing, worauf er selbst hinweist[22], beeinflußten Auffassung des „Costume". Lessing hatte in der Dramaturgie ausgeführt[23], daß die Griechen sowohl in der Tragödie wie in der Komödie nur ihre eigenen Sitten zugrunde gelegt hätten. Als „unverständliche barbarische Sitten" scheint nun, wie aus einer Notiz zur „Minona" hervorgeht[24], Gerstenberg die Chöre der Alten innerhalb des modernen Theaters anzusehen. Freilich geht er doch über Lessing hinaus — was ihm offenbar gar nicht bewußt wird —, wenn er aus der „Wahrheit" — d. h. der naturalistischen Wirklichkeit — „auf der einen Seite und auf der andern (aus dem) Bedürfniß des Dramatisten, sich an die conventionellen Begriffe seines Volks und seiner Sprache anzuschließen", ein Drittes hervorgehen läßt, das Costüme des Theaters, das er ausschließlich als Grundregel des Dichters anerkannt wissen will. Die bardischen Gesänge Klopstocks bedeuten ihm die Erfüllung dieser Grundregel — ein großer Irrtum, wie das Schicksal der Bardendichtung beweist. Den „conventionellen Begriffen des Volks" hätten die Chöre sehr viel eher entsprochen; denn die Antike, nicht aber die germanische Vorzeit war Allgemeinbesitz gewesen. Davon werden wir später noch hören. Gerstenbergs Ausführungen gehen auch hier auf jenes Ringen zurück, aus dem der „Ugolino" entstand, aus dem Ringen um die „einzige wahre Mitte", die er an Klopstock rühmt[25], um die Synthese von antiker Simplizität und moderner Fülle. Immer wieder kommt er auf den Gegensatz zwischen „innerer Stärke" und dem „Reichthum der Composition"[26] zu sprechen. Daß er unter diesem nicht etwa äußere Verzierungen versteht, wie aus gelegentlichen Wendungen geschlossen werden könnte, erhärtet die schneidige Abfuhr Voltaires, dem er klar macht[27], daß das französische Trauerspiel nicht im geringsten an innerer Stärke — der von ihm so sehnsüchtig umworbenen — gewönne, „wenn man auch alle racinische Galanterieen, alle corneillische Berathschlagungen daraus verbannte".

Wir vernehmen hier Seufzer des „Ugolino"-Dichters. Direkter,

als sein eigener Verteidiger, tritt dieser auf, als er sich im Anschluß an Herders Kritik des „Laokoon", mit der Streitfrage über den „Philoktet" befaßt. Wir haben schon feststellen können, daß Gerstenberg, obwohl er Herder innerlich näher steht, als Lessing, jenem doch ganz unabhängig gegenübertritt. Das zeigt sich auch in seiner Auffassung dieses Problems. Im Zusammenhang mit ihm hatte Lessing Winckelmann und Herder Lessing angegriffen. Winckelmann hatte von dem Laokoon behauptet, er leide „wie des Sophokles Philoktet". Lessing hatte gegen die Berechtigung dieses Vergleichs protestiert und umständlich nachzuweisen gesucht, daß der Held des antiken Dramas nicht seufze, sondern vielmehr schreie und auch das Theater mit seinem verzweifelten Geheul erfülle. Herder aber war Winckelmann beigesprungen, indem er ausführte[28], auch er habe, wie der von ihm so leidenschaftlich bewunderte Kunstgelehrte, von Philoktet den Eindruck eines Helden empfangen, „der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohem Seufzen zurückhält, so lange, als er kann, und endlich .... nur verstolne Töne des Jammers ausstößt, und das übrige in seine große Seele verbirgt." Gerstenberg teilt weder die Anschauung Herders noch die Lessings, obwohl er mehr zu diesem neigt[29]. Er gibt Herder recht vom dritten Aufzug des „Philoktet" an, wo die antike Seelengröße ihre Triumphe feiert, wo Philoktet wie Laokoon — nach Winckelmanns Auffassung, die wir heute nicht mehr ganz zu teilen vermögen — das Abbild stiller Hoheit darstellt. Dagegen ist es ihm ganz unverständlich, wie Herder in den vorhergehenden Teilen Philoktets „Geschrey" „in ein bloßes Aechzen, Wimmern, in ein tiefes klägliches Ach verwandeln konnte". Man hat längst eingesehen, daß Herder hier gegenüber Lessing durchaus im Hintertreffen bleibt[30]; daher kann Gerstenberg mit gutem Grunde rhetorisch fragen: „Was für stärkere Worte hätte der Chor wohl brauchen sollen, um anzudeuten, daß nicht vom Aechzen, sondern vom wirklichen Schreyen die Rede sey?" Immer wieder staunt man, mit welcher Sicherheit und mit welchem Instinkt dieser „vergessene" Kritiker urteilte, immer wieder muß man bedauern, daß es ihm nicht vergönnt war, auch die großen Leistungen unserer klassischen Dichtung und Ästhetik mit seiner Feder zu begleiten. Er wäre gewiß auch dort er selbst geblieben, genau so wie hier, wo er sowohl über Lessing wie über Herder hinauskommt,

wenn er betont, daß die wichtigste Frage gar nicht die sei, ob Seufzen oder Schreien, sondern ob die Grundlage des „Philoktet" „innere Standhaftigkeit", die des „Laokoon" „innere Größe" wäre[31]. Zwar geht er insofern mit Herder und nicht mit Lessing, als er sich auf jene Ausführungen des ersten Wäldchens stützt, die den Nachweis bezwecken, daß die Wirkung des „Philoktet" nicht bloß auf dem körperlichen Leiden des Helden beruhe. Was er aber zur Bejahung jener Frage ausführt, ist sehr viel mehr, als Herder zu geben hat, und gehört zum Besten, was je über die Unterschiede von Poesie und bildender Kunst gesagt worden ist. Es berührt sich aufs innigste mit Schopenhauer, der schlagend nachgewiesen hat, daß, da das Wesen des Schreiens allein im Laut liegt und nicht im Mundaufreißen, es sich der Gestaltung durch den Marmor entzieht, wohingegen das Mundaufsperren, wenn es durch den Laut motiviert und gerechtfertigt werden kann, wie in der Poesie, zulässig und mehr: notwendig ist[32]. „Dem stummen Munde einer Bildsäule eine Sprache zu geben", sagt Gerstenberg, „.....war kein ander Mittel, als Geschrey zu Seufzern herabzustimmen"; auf diese Weise allein konnte der Forderung nach innerer Stärke durch die Skulptur Genüge geleistet werden. Dieselbe Forderung hatte der Dichter des „Philoktet" zu erfüllen: „aber er arbeitete nicht fürs Auge, sondern fürs Ohr, und seine Kunst both ihm zu diesem nämlichen Zwecke ganz andre Mittel dar." Sowohl die bildnerische Gruppe wie das Wortdrama unterschieden sich von dem Laokoon der Virgilschen „Aeneis" durch die seelische Intensität — um die niemand stärker gerungen hat als der Dichter des „Ugolino", der hier durch jede Zeile hindurchblickt. Doch nicht nur hindurchblickt, sondern sich auch verteidigt und zwar sowohl gegen Lessing wie gegen Herder. Dieser hatte behauptet, mit körperlichem Schmerz könne er nur körperlich sympathisieren, hatte von „Lazarethstube" geredet und daraus gefolgert, daß man eine „Gladiatorseele" besitzen müsse, um ein Stück auszuhalten, in dem körperlicher Schmerz die Hauptidee wäre[33]; außerdem schickte er sich eben an, den „Ugolino" von gleichen Gesichtspunkten aus zu besprechen. Lessing hatte ihn bereits besprochen, und gemeint, das entsetzliche körperliche Leiden des Helden schließe eine tragische Wirkung aus[34]. Darauf erwidert Gerstenberg einmal[35] — und das ist der einzige Fall, wo er in seiner Kritik die Streitereien

über die Mitleidstheorie streift —, daß der uns durch den Anblick einer gefährlichen Wunde vermittelte Eindruck keineswegs identisch sei mit dem wirklichen Gefühl des Verwundeten, vielmehr in der „bittersüßen Empfindung" bestehe, daß die Wunde nicht die unsrige sei, die sich mit dem Vermögen mische, „durch einen geschwinden Schluß unserer Seele den Fall des Verwundeten nicht im Sinne des Wirklichen, sondern der höheren ästhetischen Wahrheit — auf uns selbst" anzuwenden. „Bittersüße Empfindung": damit ist das Geheimnis tragischer Lust ausgesprochen und gleichzeitig das Geheimnis, das der „Ugolino" enthüllen sollte, mit welchem dem Gerede von dem „weislich angelegten Trost"[36] von der „lebendigen Nachahmung", durch die der „moralische Geschmack" geübt werden sollte, ein für allemal der Todesstoß versetzt wurde. „Und wo gibt es denn wohl eine Empfindung, die nur Nachahmung, und nicht Natur wäre?" Gerstenberg hätte sich auch hier wieder auf Schopenhauer berufen dürfen[37]. Dieser erzählt von einem englischen Schauspieler, der in einer modernen Rolle, die der des Philoktet ähnelte, die größten Wirkungen hervorbrachte. Daß der „Ugolino"-Dichter außerdem die Berechtigung körperlichen Schmerzes als dramatischer Hauptidee verteidigt, ist selbstverständlich. Er darf darauf hinweisen[38], daß die Wunde des Philoktet die mächtigsten Situationen des Sophokleischen Stückes veranlaßt und daß ein Schmerz, den zu bekämpfen man ein Held sein muß, ein Schmerz, der sogar den Helden übermannt, ein Schmerz, „von dem sich übermannen zu lassen, so wenig ein Tadel ist, daß schon die nur verstohlnen Töne des Jammers unsre Bewunderung verdienen" — daß ein solcher Schmerz unmöglich eine Nebenidee sein kann; denn dann wäre nicht nur der „Philoktet", dann wäre auch der „Ugolino" eine — Nebenidee, während er doch in Wahrheit eine Hauptidee ist, die über die jungen Genies, die ihn nicht verstanden und daran scheiterten, zu den Klassikern und Heinrich von Kleist führt, der scheiterte, weil er ihn verstand.

Das modische Theoretisieren über das Tragische und die Grundlagen der Tragödie widersprachen Gerstenbergs innerster Natur. Wo er nicht aus dem Herzen kritisiert, gerät er, wie wir gesehen haben, leicht auf unfruchtbaren Boden. Der Mensch Gerstenberg ist der Aufklärung entwachsen, obwohl er immer wieder in sie zurücksinkt. Weil in seinen produktiven Zeiten Mensch und Kritiker

eines sind, kann auch seine Kritik der neuen Zeit entgegenstürmen. Sie tut es auch auf einem Gebiet, das, im Gegensatz zu dem der Tragödie, ein Stiefkind der Epoche ist: auf dem Gebiet der Komödie. Das Wesen des Komischen hat die Ästhetik des 18. Jahrhunderts — auch Kant — genau so übertrieben bei Seite gelassen, wie sie die des Tragischen bevorzugt hat. Lessing hat schon früh eine „Abhandlung vom Lachen" geplant, aus der nie etwas geworden ist[39]. Ebenso hat Herder bereits in der ersten Sammlung der „Fragmente" eine „Untersuchung des Lächerlichen" versprochen, die auch ungeschrieben blieb[40]. Nun kann man allerdings nicht behaupten, daß Gerstenberg diese Lücke ausgefüllt hätte. Er konnte das aus demselben Grunde nicht, aus dem ihm etwa eine Abhandlung über das Wesen des Erhabenen unmöglich gewesen wäre. Aber daß er überhaupt, im Gegensatz vor allem zu Herder, so gern bei der Komödie verweilt, daß er nicht nur die deutsche sondern auch die ausländische, vor allem die englische, aber auch die französische und italienische bespricht, macht ihn auch wieder zum Anwalt der neuen Zeit. Die Komödie ist ihm nicht weniger ein Element der nationalen Poesie, wie die Tragödie. Dadurch überflügelt er die gesamte Kritik seiner Zeit, die das Lächerliche als etwas Niedriges empfindet oder zum mindesten doch hinter das Erhabene einordnet. Dadurch ist er nicht nur Wortführer, Vorgänger, sondern Kumpan der jungen Genies, deren Bibel auf diesem Gebiet, Merciers „Neuer Versuch über die Schauspielkunst", nichts ausspricht, was sich nicht schon in Gerstenbergs Hamburger Rezensionen, aphoristisch und teilweise ohne nähere Begründung, vorfände. Während Herder noch die Franzosen als Muster der Komödie empfiehlt[41], haben die Kapitel in dem Mercierschen Buche, die sich mit dem französischen Lustspiel befassen, nur den Zweck nachzuweisen, daß dieses langweilig ist, weil es den „Witz" auf Kosten der Charaktere betont[42]. Nun ist gewiß der Umstand, daß Gerstenberg, übrigens auf gleichem Boden mit einem anderen Franzosen, dem Kardinal Bernis, gegen die comédie larmoyante polemisiert[43], daß er dem „Geschäftigen Müßiggänger" Schlegels „zu viel Witz" vorwirft[44] oder daß er dem derben Witz Holbergs vor der „gewissen Delikatesse" des Jahrhunderts den Vorzug gibt[45], noch kein Beweis für seine überragende Bedeutung auch auf diesem Felde, um so weniger, als es in den ersten kritischen Jahren, aber auch noch in den

Schleswigschen Briefen, bei solchen beiläufigen Anmerkungen bleibt, die sich überdies selbstverständlich aus seiner ganzen Stellung zur französischen Kultur ergeben. Bemerkt doch sogar Klotz, daß uns „mit bloß witzigen Komoedien" noch nicht geholfen sei[46] und Nicolai hebt bereits in seinem ersten umfassenden kritischen Versuch hervor, daß auf die Charaktere beim Lustspiel alles ankomme, wie es vor allem die Stücke Shakespeares lehrten[47]. Aber in den Besprechungen der Hamburger Zeitung erweist Gerstenberg ein inneres Verständnis für das Atmosphärische des Lustspiels, für das Spezifische seines Dialogs und seiner Handlung, das ihn überhaupt über jeden deutschen Ästhetiker der Zeit hinaushebt. Aus diesen Ausführungen hätte Lenz noch viel mehr lernen können als aus Mercier. Gerstenbergs Überlegenheit erweist sich vor allem darin, daß er den „verzärtelten Geschmack", den Todfeind alles Elementaren, ohne das eine bodenständige Komödie — und auf die kommt es ihm an — nicht möglich ist, nicht nur bei den Franzosen angreift, sondern auch bei den Engländern, von denen der „komische Genius" allmählich seinen Abschied nehme, „ohngefähr in eben dem Verhältnisse, wie er sich schon längst seinen guten Freunden, den Herren Franzosen empfohlen hat[48]." Gerstenberg war ja, wie selten einer, mit der Lustspielliteratur Englands aufs intimste vertraut. Er plante selbst eine Sammlung von Übersetzungen englischer Komödien und zeigt sich in manchen seiner Kritiken von der sprühenden Diktion seines Lieblings Gay beeinflußt. Deshalb mußte es ihn besonders schmerzen, daß die französische Komödie, die „ein so geschnörkeltes geschraubtes sentimentvolles Etwas geworden, daß sie nicht nur die Natur und Molieren" — an dem Mercier, vom „Tartüffe" abgesehen, sich doch auch gewetzt hatte —, „sondern alle Zuschauer zugleich mit ihnen von der Bühne gejagt hat", daß die „Schule der Pariser Lebensart", in der Schminke für Schönheit gehalten wurde, die Engländer in einen „Taumel der Verfeinerung" gerissen hatte, über dem sie ihre eigentlichen Vorzüge, „die sie der Komödie andrer Nationen bisher haben entgegensehen können", Humor und Charakter, zu verlieren in Gefahr standen[49]. Den Witz an sich läßt Gerstenberg natürlich gelten, aber er darf nicht kärglich sein, er muß den ganzen Dialog beleben, dessen Leichtigkeit erhöhen und seine Lebhaftigkeit hervorbringen[50]. Die höchste Bewunderung hegt er daher für Goldoni[51], bei dem sich außer-

ordentliche Fruchtbarkeit der Erfindung, Kenntnis des bürgerlichen Lebens, die Fähigkeit, aus den gewöhnlichsten Situationen die komische Kraft zu entbinden, zusammenfänden. Auch hier verlangt also Gerstenberg mit vollem Recht die innere Intensität, die ihm als unerläßliche Vorbedingung der Tragödie erschien. Aber er verlangt auch genau so wie in der Tragödie die Fülle, die Synthese beider Prinzipien und daher von dem komischen Dichter, daß er sich nicht darauf beschränke, eine lächerliche Begebenheit auf die Bühne zu bringen, sondern sich zu bemühen, „das Lächerliche, das in der Begebenheit liegt, so zu zeigen, wie es aus den Charaktern seiner Personen, und ihrer Zusammenstellung entspringt[52].“ Da dies nicht durch Beschreibungen geschehen kann, sondern „durch abgesonderte kleinere Handlungen, die zwar keine eigentliche Folge auf die Entwicklung der Fabel haben, aber doch das Interesse dieser Entwicklung vorzüglich erhöhen“, sind ihm Congreves und Molières Lustspiele besonders nachahmungswürdig, in denen solche „Conversationsstücke“ die Anteilnahme für die Haupthandlung erst recht zu erwecken verstehen. Natürlich ist ihm diese Erkenntnis auch an Shakespeare aufgegangen, den er daher gegen Home und seine Einheitstheorie verteidigt[53]. Allerdings: auch hier war er ein Ringender, der sich doch wohl gelegentlich die Frage vorlegt[53a], „ob es nicht gleichwohl Fälle geben könne, wo die Wirkungen so verschiedener Triebräder sich einander aufreiben.“ Die Autoren der „Clandestine Marriage“ hätten dennoch seiner Ansicht nach besser getan[54], den verschiedenen Szenen nachzugehen, die Hogarth — dessen Zeichnungen dem Werk zugrunde lagen — dargestellt hat; denn „man kann ja hoffentlich so gut von dramatischen Vorstellungen, als von einer Zeichnung Suiten machen.“ Der Gegner französischen Witzes und französischer Galanterie will daher vor allem Urwüchsigkeit. Während Klotz für einen rezensierten Engländer keinen größeren Vorwurf weiß, als daß man bei seiner Lektüre aus dem Schlegel in den Holberg verschlagen würde[55], weiß Gerstenberg keinen komischen Dichter, der, wie Goldoni, so wenig „von dem witzigen Scribenten und so viel von den Personen seines Landes zeigte“[56]. Weil er Urwüchsigkeit will, nicht die Sprache der Bücher, sondern die der Welt, kann er auch den Weißenschen Lustspielen keinen Geschmack abgewinnen, obwohl er sich dem einstigen Freunde noch sehr, allzu wohlwollend bezeigt[57].

An Weiße wird ihm besonders klar geworden sein, was auch Lessings schmerzliche Gewißheit gewesen ist, daß Deutschland noch keine komische Sprache besaß, in der Gerstenberg „die höchste Gattung der Prosa" erblickte[58]. Wie sehr berechtigt waren Gerstenbergs Klagen wegen dieser Lücke und wie sehr trug manche seiner Prosaarbeiten dazu bei, sie auszufüllen und die deutsche Sprache zu bereichern an „Wörtern, ja sogar an Partickeln, die verschiedenen Farben des Lächerlichen zu treffen". Denn: „es fehlt uns an Wendungen, die aus der Sprache des feinern Umgangs genommen wären, oder vielmehr wir haben keine solche Sprache, denn was wir so nennen, ist von Franzosen entlehnt, ein großes Leipziger-Caquet ausgenommen, das wir in den meisten Fällen lieber gar entbehren möchten." Gerstenberg will also durchaus nicht alle Feinheit missen, sondern nur die französische nachgeleierte. Die deutsche Sprache muß geschmeidig werden, aber sie soll es aus sich heraus, sie soll originaler Stil werden, fähig, das Zarteste und Charakteristischste zu erfassen. Der Charakter ist ihm A und O der Komödie, und weil der ja auch sonst verehrte Goldoni die Fähigkeit besitzt, im „meisterhaftesten Dialog" die glänzendsten Charaktere hervorzubringen und die wirkungsvollsten Spannungen zwischen ihnen herzustellen, scheint er ihn für den größten komischen Dichter aller Zeiten zu halten[59]. Wie Gerstenberg durch die Synthese der gegeneinander wirkenden Funktionen im „Ugolino" — wenigstens der Absicht nach — den „Sturm und Drang" überwunden hat, bevor er ins Leben trat, so geht auch diese Betonung des Charakters z. B. weit über die Anschauung eines Lenz hinaus, der, auf Mercier gestützt, im Trauerspiel zwar die Handlungen um der Personen willen, in der Komödie aber nur das Umgekehrte, d. h. als ihren Hauptgedanken nur eine Sache gelten lassen will[60] — eine Ansicht, die übrigens Lenzens eigene Praxis widerlegt. Gerstenberg, der den Nationalcharakter der englischen Komödie verschiedentlich rühmt[61], der Weißens Lustspiel nur deshalb „zu national" nennt, weil es zu sehr in den deutschen Nationalfehler der Nachäfferei verfällt, hat eine wahrhaft deutsche Komödie erstrebt und um sie mit Hingabe gekämpft. Es bleibt eine denkwürdige Verknüpfung, daß der einzige, der ihm auf dem Wege des „Ugolino" gefolgt ist, bis auf den heutigen Tag der einzige geblieben ist, der — mit dem „Zerbrochenen Krug" — diesen Kampf gelohnt hat.

Die Bedeutung des Nationalen für die Poesie war Gerstenberg in ihrer ganzen Stärke an den Epen Ariosts und Spensers aufgegangen, mit deren Würdigung er die Schleswigschen Briefe beginnt. Was England und Shakespeare ihm an Erkenntnissen für das Drama liefern, das liefern ihm England und Italien an Erkenntnissen für die Epik. Freilich, ein bedeutsamer Unterschied ist hier für den Ästhetiker Gerstenberg vorhanden. Auf dem Felde des Dramatischen hatte er in Deutschland keinen gefunden, der es mit den Engländern hätte aufnehmen können. Deshalb schrieb er seinen „Ugolino". Für die Epik aber gab es Klopstock, den er nach anfänglich heftiger Ablehnung ebenso heftig bewunderte. Gerstenbergs Kritik des Epos ist wesentlich Kritik Klopstocks und daher zum großen Teil überhaupt nicht mehr Kritik, sondern Verhimmelung. Wie in seinen Beiträgen zur Ästhetik des Dramas, ist es ihm auch hier nicht um prinzipielle Einsicht in das Wesen des Epischen zu tun. Gerstenberg selbst ist eine ganz unepische Natur. Er hätte sich gewiß auch kritisch mit dem Epos sehr viel weniger befaßt, wenn nicht Klopstock gewesen wäre, der ihm, abgesehen von den persönlichen Beziehungen zwischen beiden, eine Verwirklichung seiner Sehnsucht nach einer vaterländischen Poesie bedeutete. Darüber hinaus ist ihm das Epos an sich auch nur ein Mittel, wieder die großen Grundaxiome seiner Kritik zu unterstreichen. Die Frage, die Hamann im neunten Abschnitt seiner „Kreuzzüge" nur flüchtig aufwirft[62], „ob die Einheit mit der Mannigfaltigkeit nicht bestehen könne", wird Gerstenberg bei seiner Zerlegung von Wartons "Observations on the Fairy Queen of Spenser" zur Grundlage seiner ganzen Betrachtung[63]. Er geht also an das Epos mit derselben Voraussetzung heran wie an das Drama. Obwohl er sich niemals über diesen Punkt weitläufig ausgelassen hat, scheint er daher der von Lessing nicht geteilten Ansicht Klopstocks zu sein, daß ein innerer Unterschied zwischen Drama und Epik nicht bestehe[64]. Gewiß ist aber jedenfalls, daß ihm am Epos auch nur jenes Hauptproblem interessiert, aus dem sein „Ugolino" erwachsen sollte, das Problem des Verhältnisses von Freiheit und Form. Und im Hinblick darauf betont er auch ausdrücklich, der Umstand, daß die Engländer jederzeit mehr „Geschmack am Verwickelten, als am Einfachen gehabt haben", müsse sowohl bei Beurteilung eines epischen wie eines dramatischen Werkes als wichtigste Voraus-

setzung berücksichtigt werden[65]. Auf die Sympathie mit der Fülle der Engländer — im Gegensatz nicht zu dem Formprinzip des „Ugolino", sondern zu der korrekten Regelmäßigkeit der Franzosen —, von der Lessing bald darauf gar nichts wissen wollte[66], geht sicher auch London als fingierter Aufgabeort des vierten Schleswigschen Briefes zurück; in der Maske eines Engländers war es leichter, die durch „tausend Instanzen gerechtfertigte" englische Art zu verteidigen. Aber durchaus nicht restlos, sondern nur insoweit, als es Gerstenberg darauf ankommt, sie gegen den engherzigen, auf die Grundsätze äußerlich-formaler Ästhetik gestützten Angriff des „Virtuosen" Thomas Warton in Schutz zu nehmen. Dieser hatte gleich zu Beginn seiner Untersuchung die Frage aufgeworfen, warum Spenser, wie Gerstenberg sich ausdrückt, nicht den „regelmäßigen" Tasso, sondern den „wilden" Ariost als Muster gewählt habe. Tasso war ein Hätschelkind des französischen Klassizismus, in seiner Heimat aber rangierte er hinter dem Dichter des „Rasenden Roland". Warton findet nun zwar die Erklärung und Rechtfertigung Spensers in dessen "unlimited imagination"[67], beurteilt die „Feenkönigin" dann aber aus einem Gesichtswinkel, der sich durchaus an den französischen Tasso-Kritikern orientiert hat. Während er die Einheit bei Spenser vermißt, zeigt Gerstenberg in Ausführungen, die seinem Einfühlungsvermögen das beste Zeugnis ausstellen, wie überall die Mannigfaltigkeit ihre Einheit erhält durch die Person des Prinzen Arthur[68], dessen Bedeutung für das Gedicht der englische Kritiker in der Tat gar nicht verstanden hat. Warton sucht, wie der regelsüchtige französische Klassizismus, eine Einheit in das Gedicht hineinzuinterpretieren, die gar nicht vorhanden sein kann, weil Spenser sie gar nicht hineinlegen wollte. Gerstenberg hat gegen diesen aber etwas anderes auf dem Herzen. Es ist Gerstenberg, der spätere Dichter des „Ugolino", der sich hier deutlich zum Worte meldet. Fülle: gewiß, und man soll sie nicht durch eine künstliche Einheit, die nicht da ist, zu rechtfertigen suchen. Aber das Notwendige darf auch nicht von dem Zufälligen überwuchert werden. In diesem Fall aber befindet sich Spenser[69]. Anstatt eines „hohen gothischen Gebäudes, dem zwar viele kleine Feinheiten der Kunst mangelten, das aber durch sein ehrwürdiges feyerliches Ansehen jedem, der es sähe, einen Schauer der Bewunderung abdränge", lasse uns die

„Feenkönigin" zwar eine Fülle von einzelnen Schönheiten sehen, aber es ist eine Überfülle, die das Ganze unübersehbar, ja unsichtbar macht, „bis uns endlich .... der Architekt durch eine elende Hinterthüre hineinführt...". Freiheit, die diesen Namen verdient, also nicht Unordnung, kann allein durch die Form gerechtfertigt werden. Form: das ist nicht französische Regelmäßigkeit. Damit er nicht in den Verdacht geraten könne, sich für diese einzusetzen, fügt Gerstenberg hinzu, daß „die krummen Bogengänge", hätte Spenser es nur verstanden, einen Einblick in das Ganze zu gewähren, ihm sehr viel besser gefallen haben würden, „als die schönste moderne Symmetrie, die sich durch keinen Vorzug, als durch einen richtigen Maaßstab, empfehlen kann." So gibt uns die ja schon früher mehrfach angeführte Wartonrezension viel mehr als nur einen Beitrag zu Gerstenbergs Kampf gegen Korrektheit und Uniform zu Gunsten der lebendigen Urteilskraft des Herzens und der organisch gewachsenen Form, viel mehr auch als einen Auftakt zu den Briefen über Shakespeare, namentlich durch die zu diesem parallele Auffassung der Gotik, auf deren Bedeutsamkeit bereits hingewiesen wurde[70], obwohl sie, da Gerstenberg den so fruchtbaren Gedanken nicht weiter verfolgte, historisch ohne Belang ist. Viel mehr: nämlich den intimen Einblick in ein Ringen, das sich, zum Teil wenigstens, im „Ugolino" befreien sollte. Insofern sind diese Auslassungen unseres Freundes über die Epik wichtiger als die korrespondierenden zum Drama; denn diese folgen dem „Ugolino", jene gehen ihm voraus; wobei allerdings wiederholt sei, daß die späteren Ausführungen zum Drama von einem anderen bereits beachteten Gesichtspunkt aus wieder wesentlicher sind.

Man hat behauptet, der Vorwurf, den Gerstenberg Warton mache, daß dieser in seinem Buche die französische Kritik auf Kosten seiner eigenen Landsleute herausstreiche[71], träfe auch ihn selbst[72]. Davon kann keine Rede sein. Wie wenig, geht überdies aus seiner Verteidigung Ariosts hervor, die nur eine Vorbereitung auf die Klopstocks ist. Er wendet sich gegen den Unfug, Ariost, den noch Mauvillon für das größte Genie erklärt, das die Natur nach Homer hervorgebracht habe[72a], die Absicht unterzuschieben, er habe ein Epos nach dem Muster der Homerischen schreiben wollen. Gewiß hatte der italienische Dichter ein Recht zu seinen „Zaubereyen" aus demselben Grunde wie der griechische zu seinen „Maschine-

reyen". Beide gingen aus der Atmosphäre ihrer Zeit hervor und waren daher national[73]. Aber Ariost hat Homer nur als Modell benutzt, ihn nicht, wie Virgil, ängstlich nachgeahmt. Deshalb dürfe man ihn nicht nach Regeln beurteilen — genau so wenig wie Spenser —, „die er seiner Composition ganz augenscheinlich niemals vorgeschrieben hatte[74]." Die klassischen Einheiten, von denen man „bis zum Ekel dahertönt", dürfe man auch in der epischen Dichtung nicht suchen wollen, genau so wenig, wie in der dramatischen, wenn der Dichter gar nicht an sie gedacht hat[75]. Ariosts Absicht war nichts weiter, „als eine Blumenlese romantischer Begebenheiten, die er nachher auf eine entfernte Art einigermaßen in eine suite bringen wollte." Wenn es also dem „guten Ariost" nicht eingefallen ist, ein episches Gedicht nach dem Muster des Homer liefern zu wollen[76], so hat andrerseits Homer, wie Gerstenberg ironisch meint[77], wohl nicht daran gedacht, „da er seine beyden Heldengedichte absang", daß eine künftige Epopöe nur dadurch diesen Namen verdienen sollte, „wenn sie wie eine Copie von den seinigen aussähe." Damit stehen wir bei Gerstenbergs Würdigung des „Messias". Die Begeisterung für Klopstocks Hauptwerk hat auch den Kritiker Wartons die Feder geführt, der alle Regelandächtigen, die am Epos seines bewunderten Freundes mit dem Hinweis auf Homer herummäkelten, in der Skizze zum „Hypochondristen" mit dem aus seiner innersten Weltanschauung stammenden lapidaren Bekenntnis abfertigt: „Man hat der Messiade vorgeworfen, daß sie nicht homerisch sey: freylich nicht, sie ist Klopstockisch."

Wenn Addisson Miltons „Verlorenes Paradies" ein göttliches Gedicht nennt[78], so übergipfelt Schubart diesen Ausspruch, indem er Klopstocks Epos geradezu als das „göttlichste Werk unserer Dichtkunst" bezeichnet[79]. Die Begeisterung des Sturm und Drangs für den Sänger des Messias hatte in unserem Gerstenberg ihren leidenschaftlichsten und konsequentesten Vorläufer. Zwar hat er nicht, wie der junge Wieland, Klopstock über Homer gestellt, aber in dem, den er einst als grüner Gymnasiast schulmeisterlich gescholten, erblickt er zusammen mit Homer und Shakespeare die Gipfelpunkte aller Poesie[80]. Wielands Enthusiasmus hätte infolge seiner Wandlung und der daraus sich ergebenden Stellung des jungen Geschlechts zu ihm bei diesem eher eine abschätzige Beurteilung Klopstocks hervorrufen können. Die Schweizer haben dem neuen

Geist und gerade der Einbürgerung Klopstocks gewiß auch die Wege gewiesen — aber die aus ihrem Kreise hervorgehenden fürchterlichen Nachahmungen des „Messias" machten ihr Eintreten für dessen Dichter nahezu wieder wertlos, zum mindesten bei der kommenden Generation. Bei Gerstenberg konnte diese jedoch das finden, was sie finden wollte: die begeisterte Hingabe eines Schülers, der des Meisters wert war, weil er ihn gegen seine kritiklosen Freunde ebenso in Schutz nahm, wie gegen seine Feinde. Gerstenbergs Klopstockbegeisterung beruht auf seiner Verachtung der Regeln und des Systems. Hier durfte er bejahen aus demselben Grunde, aus dem er Shakespeare bejaht hatte. „Aber es gibt Epopöendichter, die vor einer Epopöe keine anderen Begriffe haben, als die sie im Pater Boßu finden."[81] Die Nachahmer Klopstocks machten sich derselben Schablonenhaftigkeit schuldig, wie die früheren Adepten französischer Kunstlehrer. Die „Heldengedichte" aus der Schweiz und aus Deutschland verrieten nur zu deutlich, daß ihre Autoren von der inneren Lebendigkeit der Klopstockschen Epik nicht ergriffen waren, daß sie keine Ahnung hatten von dem, was Klopstock zum Dichter, zum revolutionären Dichter machte. Gerstenberg zieht von vornherein, d. h. seit seinen Aufsätzen im „Hypochondristen", deren wertvollste Seiten sich mit Klopstock beschäftigen, einen dicken Strich zwischen dem bewunderten Freund und seinen Mitläufern, die sich so gern um seines Ruhmes willen bewundern lassen möchten und für die Pope schon im 78. Stück des „Guardian" ein ironisches Rezept zur Abfassung von Heldengedichten gegeben hatte. Er steht somit auf dem Boden des ersten hochverdienten Propagators des „Messias", Georg Friedrich Meiers, wie vor allem Lessings[82].

Aber gerade an Klopstock scheiden sich auch Gerstenberg und Lessing, scheiden sich die Berliner Kritik und die Schleswigschen Merkwürdigkeiten, scheiden sich zwei Epochen, obwohl Gerstenberg weder zu Lessing noch zu dem schärferen und urteilsloseren Klopstockkritiker Nicolai die persönlichen Beziehungen abgebrochen hat. Lessing hatte im 111. Literaturbrief Klopstock energischer aufs Korn genommen als vorher. Der Kritiker Gerstenberg, dessen Unwille gegen die bevormundende Kritik, wie sie sich in der deutschen Literatur seit Jahrzehnten breit machte, noch erhöht wurde durch Klopstocks Abneigung gegen die Kritik überhaupt, gibt den Berlinern

zu verstehen, daß Klopstock sich nicht im geringsten um ihre guten Ratschläge kümmert[83]. Schon vorher hatte er, mit einem Hieb gegen Lessings umfängliche Lieberkühn-Rezension[84], betont, daß ein „mittelmäßiger scherzhafter Dichter" bei weitem nicht solches Ärgernis errege, wie ein mittelmäßiger heiliger[85]. Denn Klopstock, „der größte Dichter unseres Vaterlandes", ist ihm zunächst deshalb so bewunderungswürdig, weil er es verstanden hatte, „einige Eigenschaften Gottes" so ganz aus der Empfindung heraus zu besingen[86]. Wenn ein kleiner Geist aber an einen so großen Gegenstand, wie das Göttliche, gerät, ist die Wirkung natürlich noch viel verhängnisvoller als bei weniger bedeutenden Objekten. Gerstenberg hat nun allerdings kaum noch das Bedürfnis, den „Messias" gegenüber seichten Nachahmungen zu verteidigen. „Die Kenner — und zu denen rechnet sich der junge Mitarbeiter des «Hypochondristen» jetzt schon selbst — sind über den Werth der Messiade schon einig genug, als daß man ihnen darüber etwas Neues sagen könnte[87]." Aber Gerstenberg schrieb nicht für Kenner; denn der „Hypochondrist" war eine moralische Wochenschrift für die Allgemeinheit und diese nahm, trotz der für uns heute fast unübersehbaren Schriftenflut, die dem rechten Verständnis des „Messias" galten, zum großen Teil auch noch in den sechziger Jahren einen Gottschedisierenden Standpunkt ein. In Holstein war überdies in der Person Hudemanns Klopstock ein besonders verbohrter Gegner entstanden, dessen Geist die Beiträge atmeten, die fast seit einem Jahrzehnt in den Schleswig-Holsteinischen Anzeigen zum Thema des „Heldengedichtes" veröffentlicht wurden. Auf eben diesen Hudemann, seinen Schüler, hatte sich gerade im Erscheinungsjahr des „Hypochondristen" Gottsched in der Vorbemerkung zu einem von ihm veröffentlichten „Briefwechsel zweener Gelehrter über den Werth der Messiade" berufen und dabei mit seinen alten Angriffen auf Klopstock nicht gespart[88]. So war Gerstenberg berechtigt, in der holsteinischen Wochenschrift die Bedeutung seines Helden möglichst allgemeinverständlich zu entwickeln und alle vom Rationalismus gegen den Messias erhobenen Einwände zu widerlegen[89]. Wieder sehen wir, wie auch hier alles um sein großes Problem: Einheit und Fülle kreist, das übrigens schon durch seine jugendliche Verurteilung der Abbadona-Episode hindurchschimmert. Er sucht den Sinn für Klopstocks „Simplicität"

zu wecken, die ihm an der Antike so vorbildlich erschien, gleichzeitig betont er aber auch die Notwendigkeit der so viel diskutierten „Dunkelheit“ Klopstocks, die ja nur ein anderer Ausdruck für Fülle und Lebendigkeit ist. Das Geheimnis eines jeden Kunstwerks, daß es für den naivsten Betrachter verständlich sein und doch auch für den Kenner noch ein unerklärbares Etwas, ein Rätsel enthalten muß, erlebt Gerstenberg an Klopstock nicht weniger stark als an Homer und Shakespeare. Er durfte Lessing und den Berlinern entgegentreten, weil er bereits im „Hypochondristen“ seinen Klopstockenthusiasmus rechtfertigt durch das Klopstock-Verständnis, durch Verständnis für das Atmosphärische an ihm. Gerstenberg hätte sich daher gar nicht dagegen zu wehren brauchen, daß er ein „Waffenträger“ seines Freundes sei[90]. Er war es wirklich. Einsicht und Genie, die er an Klopstock rühmt, sind, auf den Dichter bezogen, was im Hinblick auf sein Werk Form und Fülle sind. Für die Wirksamkeit beider hat Gerstenberg ein Organ, das Lessing abging. Seine Interpretation der Gruppierung der Figuren im „Messias“ ist nicht nur eine Vorbereitung auf das später von ihm über Spenser Gesagte, sondern darüber hinaus auf die Ästhetik der neuen Zeit überhaupt. „Gott ist ein Wesen, das von unserer Einbildungskraft wenig oder gar nicht erkannt wird; der Dichter hütet sich also, in seiner heiligen Begeisterung einen kühnen Zug zu wagen, oder ihn zu sehr in der Nähe zu zeigen; er bedient sich des mäßigen Lichts, was die heil. Schrift selbst auf den größten aller Gegenstände streut, und läßt das übrige in feyerlichem Dunkel prangen.“ Das ist vielleicht noch nicht mit der stilistischen Schlagkraft ausgedrückt, über die der Schleswigsche Briefschreiber verfügt oder gar der Hamburger Rezensent, trifft aber doch den Kern des Künstlers Klopstock. Daß Gerstenberg diesen auch schon literarhistorisch zu werten weiß, zeigt der Umstand, daß er ihn durchaus als Schöpfer der deutschen Dichtersprache würdigt: „.... und wir würden in dieser Absicht vielleicht nicht halb so viele Original-Skribenten haben, als wir itzt unleugbar, besonders unter den prosaischen, aufweisen können, wenn Klopstock nicht seinen Einfluß auf sie gehabt hätte.“

Der Rezensent der „Hamburgischen Neuen Zeitung“ läßt keine Gelegenheit vorübergehen, den Epiker Klopstock zu rühmen oder zu verteidigen, wie es gerade die Gelegenheit erfordert. Wenn

Herder der Meinung Abbts zu sein scheint[91], daß Gellert und nicht Klopstock mit Recht dem Geschmack der Nation entspreche, so muß Gerstenberg selbstverständlich widersprechen[92]. Eine im „Archiv der schweizerischen Kritik" wiederabgedruckte Beurteilung von Meiers Ankündigung des „Messias" wird abgelehnt, weil sie die Abbadona-Episode, die Gerstenberg früher ganz verworfen hatte, mit ungenügenden Gründen verteidigte[93]. Ein an derselben Stelle abgedruckter Beitrag gibt ihm Gelegenheit, im Hinblick auf die angebliche Langweiligkeit des „Messias" zu betonen, daß, wenn ein Leser gähnt, die Schuld an dem Dichter, nicht an dem Inhalt läge und daß ihm „sehr muntre Mädchen" bekannt seien, die beim „Messias" ebenso bei der Sache sind, wie bei der Lektüre eines Gleimschen oder Ußschen Liedes[94]. Auch wenn die Korrespondenz mit Nicolai aus dieser Zeit nicht vorläge, in der sich Gerstenberg zu wiederholten Malen mit Inbrunst für seinen Liebling erklärt, würden wir wissen, wie der sich an den Namen Klopstock knüpfende Kampf um eine neue Dichtung ihn aufwühlt, wie er in Klopstock die Bestätigung findet für seine eigene Mission. Als echter Kritiker muß er wiederholen, was ihm Lebensaufgabe und Lebensgehalt ausmacht. Aus der Skizze zum „Hypochondristen" hat er in der Hamburgischen Zeitung einen Teil als besonderes Feuilleton veröffentlicht[95], das an die Klopstockbeiträge der holsteinischen Wochenschrift direkt anknüpft und auf jenen Grundton gestimmt ist, der die Spenser- und Ariost-Betrachtungen der Schleswigschen Briefe auszeichnet. Wollte er hier nichts davon wissen, daß man Homer als Maßstab herbeizieht, so wendet er sich jetzt gegen den schon damals zu Tode gehetzten Vergleich des „Messias" mit Miltons großem Epos. Das ständige Abwägen Klopstocks an Milton trägt vielleicht die Schuld, daß Gerstenberg sich mit „diesem ungemeinen Dichter"[96], den er außerordentlich hochschätzte, wie Übersetzungsproben im Nachlaß beweisen, nicht so eingehend beschäftigt hat, wie man es wohl erwarten sollte. An dieser Stelle nimmt er sowohl Milton gegen rationalistische Kritik, namentlich gegen die Addissons[97] in Schutz, wie Klopstock; beide aber sucht er vor den sie vergleichenden „Kunstrichtern" zu bewahren. Gerstenbergs Verachtung der landläufigen Kritik macht sich überhaupt besonders bemerkbar, wenn er von und für Klopstock redet, der ja auch unter den Streichen der führenden Rezensenten am meisten zu leiden

hatte. Wieder tritt das feine Verständnis für das spezifisch Künstlerische an Klopstock und Milton vorteilhaft hervor. Was er an Einzelheiten bespricht, die Episoden des „Messias“, die er mit gutem Grunde verteidigt, die poetische Bedeutung der angeblichen Allegorien, die Einwirkung fremder Mythologien auf Milton, zeigt, daß er berufen gewesen wäre, im Anschluß an den „Messias“ eine ausführliche Ästhetik der epischen Kunst zu schaffen. Das wäre wichtiger gewesen, als die Abschlachtung Hudemanns und seines „Auferstandenen Messias“[98], obwohl natürlich zu beachten ist, daß dieser Versifex in den Schleswig-holsteinischen Anzeigen in den Himmel gehoben wurde und daher ein Kritiker, der es, wie Gerstenberg, mit seinen volkserzieherischen Aufgaben ernst nahm, die Pflicht hatte, der Verseuchung des allgemeinen Geschmacks entgegenzutreten. Eine Verseuchung, die immer auf Kosten des Originals geht. Die Hudemanns schadeten Klopstock mehr als ein Dutzend „Kunstrichter“, die an ihm herummäkelten; bei den „Kennern“, die leicht geneigt sind, die Sünden der Nachahmer dem Genie aufzuhalsen und bei dem Publikum, das durch solche Elaborate vom Echten ferngehalten wird. Es ist daher begreiflich, um so mehr, als hinter der Polemik die kämpfende Liebe zu dem neuen Geist steht, daß Gerstenberg 1771, als Hudemann, den Herder „der Bewertung und der Aergerniß“ für unwürdig erklärt, schon längst die Zeitlichkeit gesegnet hatte, den „unverzeihlichen Eigendünkel, ohne die mindeste Gabe zur Dichtkunst, sich an den größten Gegenstand derselben zu wagen“, noch einmal, nach dem Muster Popes und der moralischen Wochenschriften, lächerlich macht[99]; man muß eben annehmen, daß der „Auferstandene Messias“ der Auferstehung des echten Messias auch damals noch in holsteinischen Landen im Wege stand. Indessen bleibt es doch jammerschade, daß Gerstenberg dem „Messias“ kein eigenes Buch gewidmet hat, das ins Detail geht. Er fordert es, als der dritte Teil des Klopstockschen Epos erschienen ist[100]; aber er begnügt sich bei dieser Gelegenheit wieder mit einer übrigens ganz famosen und übersprudelnden Attacke gegen die Schulweisen mit ihrem „Trödel von unreifen Einfällen und Aftergedanken“. Den Kritiker aber, den er herbeisehnt, „der in den Charakter des Klopstockschen Gedichts recht eingedrungen wäre, ja der nur die Bescheidenheit gehabt hätte, zu bemerken, wie äußerst unschicklich es sey, ein Ori-

ginal, das sich einen so ganz eigenen Pfad gebahnt hat, dessen Gegenstand von der geistigsten und mit dem homerischen Inhalte gar nicht vergleichbaren Natur ist, das den Ursprung der christlichen Religion für Christen selbst, für heutige Christen, für eine Welt singt, deren Begriffe mit den Begriffen der Homerischen Jahrhunderte beynah in einem völligen Contrast stehen" — einen solchen Kritiker, den er gewiß zum Teil vorwegnimmt, indem er ihn fordert, will er selbst nicht sein. Nur einmal holt er etwas weiter aus, als er den gegen Klopstock so häufig erhobenen Vorwurf widerlegt, daß die christliche Religion nicht genügend Sinnlichkeit für das Epos besitze[101]. Ganz im Sinne seiner Jugendästhetik, die in diesem Punkt den wirklichen Kritiker Gerstenberg ankündigt, und ganz ähnlich wie die in dieser Hinsicht auch zusammengehenden Schweizer und Lessing, weist er auf die Kraft des sinnlichen Ausdrucks bei den heiligen Schriftstellern hin, und sehr richtig hebt er hervor, daß der Fehler eines Dichters, der seine Grenzen überschreitet, nicht dem Epos an sich angerechnet werden dürfe.

Gerstenbergs Beiträge zur Ästhetik des „Messias" sind nicht bemerkenswert durch die Tiefe prinzipieller Erkenntnisse, sondern durch die unbedingte Ergebenheit, die ihr Verfasser dem Genius Klopstocks entgegenbringt. Gerstenberg ist einer der ersten gewesen, der begriff, daß der Dichter des „Messias" nicht nur dem armen Erdenbewohner, sondern auch der deutschen Poesie Erlösung gebracht hat. Darum untersucht er nicht, fragt nicht, ob der „Messias", gerade im Hinblick auf das „Verlorene Paradies", überhaupt ein Epos genannt werden darf, sondern preist ihn als Urbild des Poetischen, und verteidigt ihn gegen alle Verkleinerer und Nachahmer. Nicht ob Gerstenberg im einzelnen recht hat, ist das Wesentliche — da werden wir wohl ab und zu heute einen anderen Standpunkt einnehmen — sondern daß er, im Sinne der kommenden Jugend, Klopstock als den Beginn einer neuen Epoche in der deutschen Literatur erlebte. Gerstenberg, der Klopstockianer, ist Stürmer und Dränger wie nur je eines der jungen Genies. Er mag selbst unter der Unmöglichkeit gelitten haben, seinen Zeitgenossen einen dem Erleben würdigen ästhetischen Kommentar des „Messias" geben zu können. Aber er hat gewiß selbst gefühlt, daß eine solche Arbeit aus seiner Feder wesentlich nicht über den Rationalismus hinausgekommen wäre. Die Befreiung der wissen-

schaftlichen Ästhetik aus den Fesseln der Aufklärung war, aus den mehrfach dargelegten Gründen, seine Sache nicht. Doch ist seine spätere Bewunderung für Kant aus derselben Wurzel entsprungen wie die für Klopstock. Als man nach Klopstocks Tode daran ging, seine nationale und literarische Bedeutung abzuschätzen, konnte man mit gutem Grunde die Klagen über seine „Dunkelheit“ vergleichen mit den Beschwerden über die „Kritik der reinen Vernunft“ und beide zurückweisen unter dem Hinweis, daß sowohl die Poesie wie die Philosophie klar seien für den, der tief in sie hinabzublicken vermöge[102]. Das hat Gerstenberg getan — und darauf beruht seine historische Bedeutung, deren Beschränkung notwendig mit der noch nicht vollzogenen Entwissenschaftlichung (zum Zwecke einer neuen Wissenschaftlichkeit) der Ästhetik gegeben war. Wäre der Angehörige einer Übergangszeit in der Lage gewesen, sich produktiv zu erhalten, als der neue Geist bereits Wurzel gefaßt hatte, wer weiß, ob er an der Hand Kants nicht auch eine tiefer begründete Einzel-Kritik der zeitgenössischen Literatur hätte liefern können. Daß Gerstenberg eine Systematik der Epik noch weniger schaffen konnte, als eine des Dramas, wurde bereits betont. Er macht zwar einige Ansätze, aus der Würdigung des „Agathon“ allgemeine Forderungen für den Roman abzuleiten[103]. Doch sie sind eben so allgemein, daß sie zwar für die Dichtung überhaupt und Gerstenbergs Auffassung von ihr, nicht aber für Erkenntnis der besonderen Gesetzmäßigkeit der Gattung wichtig sind. Sie zeigen nur wieder, daß Gerstenberg alles beurteilt aus dem Gesichtswinkel des Kritikers, der seine Mission in der Erweckung des Lebendigen erblickt. Der immerhin nicht bedeutungslosen Frage nach dem Unterschied zwischen einem epischen Gedicht und einer Erzählung geht er bei der Würdigung von Duschens „Aedon und Themire“ sogar ausdrücklich aus dem Wege[104] und beschränkt sich lediglich auf Forderungen, die wir bereits kennen und die alle auf die Betonung des Atmosphärischen, des besonders Lokalen gerichtet sind. Bemerkenswert ist aber, daß er auch in dieser Rezension — die wieder im Entstehungsjahre des „Ugolino“ geschrieben ist —, Nachdruck legt auf den (von Dusch nicht genügend beachteten) Ausgleich zwischen den „Hauptincidenzen“ und den „Zwischenfällen“, was noch einmal zeigt, wie er immer wieder von dem Problem aus, das ihn am Drama interessiert, auch an

die epische Kunst herangeht. Schon deshalb kann es nicht richtig sein, wie behauptet worden ist[105], daß Gerstenberg dem Epos und der Ode, gegenüber dem Drama, als „beste Felder zur Bethätigung der Phantasie“ den Vorzug gegeben hat. Freilich, von Helvetius brauchte er seine angebliche Überzeugung, „das Epos, nicht das Drama sei vermöge seiner inneren Natur Werk des Genies“[106], nicht erhalten zu haben. Diese Überzeugung war Gemeingut der gesamten zeitgenössischen Ästhetik[107], die hier ganz auf den Schultern der Renaissance-Poetik steht. Auch Klopstock verehrt in seiner Abschiedsrede von Pforta den, „der ein Heldengedicht hervorbringt, wie einen himmlischen Genius“[108]. Aber einmal stellt schon Klopstock diesen Genius nur den Poeten gegenüber, „die kleinere Gedichte singen“, nicht etwa den Dramatikern. Von denen ist überhaupt nicht die Rede. Zweitens ist an der betreffenden Stelle der Schleswigschen Briefe nicht nur von der Epopöe die Rede, sondern auch von der „hohen Ode“[109]. Drittens jedoch: von beiden sagt Gerstenberg nur, daß sie vermöge ihrer inneren Natur Poesie sein müssen. Er kontrastiert sie durchaus nicht der Tragödie. Wir haben vielmehr gesehen, daß er auch bei dieser die Möglichkeit zugibt, sie könne durch das Genie zur Poesie erhoben werden. Mehr sagt er aber auch nicht vom Epos. Wie könnte er sonst dem Verfasser der Henriade vorwerfen, sein Werk bemächtige sich nicht „unserer ganzen Seele“, wie könnte er sonst die Ilias über die Odyssee stellen, weil es dieser an „unwiderstehlicher Inspiration“ fehle[110]? Es fällt Gerstenberg gar nicht ein, die einzelnen Gattungen gegeneinander auszuspielen, vielmehr ist er sogar überzeugt[111], „daß das dichterische Genie sich, durch seine Behandlung, Gattungen zueignen könne, die der Dichtkunst sonst gar nicht wesentlich sind“. Man ist in allen Bezirken der Kunst nur ein bel esprit — nicht bloß im Drama —, wenn es einem an Kraft fehlt, und ein Genie, wenn man die Kraft besitzt — vor allem im Drama. So und nicht anders lautet Gerstenbergs Glaube. Daher geht es auch andrerseits nicht an, ihn ohne weiteres als „Gegner der beschreibenden Poesie“ zu bezeichnen[112]. Die Spitze gegen „gewisse Schilderungen, wovon man das Recept in den Berlinischen Litteraturbriefen findet“[113], richtet sich nicht gegen alle Schilderungen, sondern eben gegen „gewisse“. Herders Einwand gegen Lessing, eine Beschreibung durch Worte gebe kein vollständiges Bild von dem

beschriebenen Gegenstand[114], lehnt Gerstenberg ab[115]: „Wär es nicht besser uns zu lehren, worinn die sonderbaren Resultate bestehen, die aus der successiven Vorstellung eines Ganzen in unsrer Seele zurückbleiben, und uns auf diese Art vielleicht neue Blicke in uns selbst zu eröffnen, als daß man alle solche Resultate verbiethet, und eine ganze Gegend unsrer Ideen zur Wüsteney macht? Überdem wie lassen sich mit einer so kühnen Regel die häufigen Beschreibungen in den Idyllendichtern, im Theokrit selbst, vereinigen? Müssen wir auf einmal um unsern Thomson kommen, weil sich Schildrer unter seinen Nachahmern finden, die man nicht ohne Eckel lesen kann? Ist Spenser tadelhaft? Ist Milton ein Schwätzer?" Gewiß: „nicht durch die Coexistenz, nicht durch die Succession wird unser Wohlgefallen erregt"[116]; wer dabei stehen bleibt, gehört zu den „gewissen" Epikern; wer aber als echter Künstler etwas in diese Coexistenz hineinschafft[117], den bejaht unser Gerstenberg aus vollem Herzen. Was mit diesem „etwas" gemeint ist, kann nicht zweifelhaft sein. Es ist die innere „Stärke", die Intensität des Schöpferischen, die überall den Ausschlag gibt, gleichgültig, ob sich der, der von ihr durchdrungen ist, als Epiker, Lyriker, oder Dramatiker bestätigt.

Diese durch und durch revolutionäre Anschauung mußte sich natürlich noch deutlicher als bei Drama und Epos bei der Würdigung derjenigen poetischen Gattung durchsetzen, in der sich die Persönlichkeit des Dichters am ungehemmtesten entfalten kann, bei der Lyrik. Obwohl Gerstenberg auch in seinen zahlreichen Einzelkritik übenden Anzeigen lyrischer Werke, namentlich aus der Feder Ramlers, erkenntnistheoretischer Betrachtung aus dem Wege geht, sind ihm doch gerade die „Lieder der Deutschen" Anlaß geworden, ein prinzipielles Resultat klarer als bei den anderen beiden Dichtungsgattungen zu formulieren. Er hatte das sehr berechtigte Gefühl — das noch heute jeder mit ihm teilt oder teilen sollte, der über Lyrik schreibt —, daß die Theorie der lyrischen Dichtkunst ganz besonders im Argen läge[118]. Die damals so viel gelesene Sammlung Ramlers und die Methode ihres Herausgebers, die Gerstenberg, der Anwalt des Originals, natürlich nicht gelten lassen konnte und die er schon ziemlich früh bei anderer Gelegenheit zurückgewiesen hatte[119], im Gegensatz zu Lessing und den Berlinern, war überdies ein Gegenstand, so recht geeignet, den enthu-

siastischen Bewunderer auch der Klopstockschen Lyrik auf den Plan und gegen die Poetaster der Zeit ins Feld zu rufen, um so mehr, als Klopstock durch Gleim ähnlich mitgespielt worden war, wie Hagedorn und anderen durch den Berliner Akademiker. Gerstenberg, der von dem lyrischen Dichter verlangt, daß er sich seine eigene Sprache und seinen eigenen Charakter schaffe[120], ein „bestimmtes Ideal", charakteristische Komposition, Ton und Farbe[121], mußte notwendigerweise Ramlers „ausbesserndes" Verfahren verurteilen, das der Hauptsache, dem Charakter des einzelnen Autors, Gewalt antat, und die Gefahr beschwor, Deutschland „um die wenigen Originale" zu bringen, die es noch besaß[122]. Für Gerstenberg war es zunächst völlig gleichgültig, ob die vorgenommenen Änderungen Verballhornungen oder Verbesserungen darstellten. Ungleich Lessing und Mendelssohn[123] vertritt er die Rechte des Autors auch gegenüber der verständnisvollsten Korrektur — und erweist sich eben dadurch Lessing überlegen und als Verkünder einer neuen Zeit. Nicht zum wenigsten deshalb, weil er für das Wesen des Lyrischen ein ganz anderes Organ besaß als Lessing, welcher der Ästhetik der Lyrik, vom Epigramm abgesehen, das gerade zur Lyrik im Sinne der neuen Anschauungen Gerstenbergs gar nicht gehört, keine Zeile gewidmet hat. Dieses Organ ist an sich genommen schon ein Beweis für die innere Zugehörigkeit Gerstenbergs zur kommenden Jugend — obwohl wir sehen werden, daß auch die Art, wie es in seinen eigenen Gedichten in Erscheinung tritt, ihm die Stellung zwischen Aufklärung und Sturm und Drang zuweist. Aber es befähigt ihn zu den künstlerisch beflügelten Ausführungen über den Begriff des Liedes, durch die der 20. Schleswigsche Brief eine nicht weniger große Bedeutung erlangt als durch die Erörterungen über das Genie[124].

Noch bevor Herder daran ging, „die Dichtung an dem Punkte zu ergreifen, wo sie sich schwesterlich mit der Musik berührt"[125], hat Gerstenberg das zu singende Lied von der lediglich zu deklamierenden Lyrik unterschieden. Dieser läßt er alles, was sie bisher, bei Deutschen und Franzosen, ausgedrückt hat: Wahrheiten und Träume, Ernst und Scherz, Lob und Tadel, Einsamkeit und Gesellschaft, Liebe und Unempfindlichkeit, Freundschaft und Zwietracht, Freude und Leid, und Glück und Unglück. Aber auf die Frage: wodurch alle diese Dinge das bestimmte Subjekt des Ge-

sanges werden, antwortet er, daß sich nicht ohne weiteres jeder Gegenstand der Empfindung durch den Gesang ausdrücke; dazu werde erfordert, daß sich die Empfindung selbst, in welche die verschiedenen Gegenstände zusammenfließen, in Töne auflöse, um „der simple und einfache Gesang der Natur“ zu werden. Die witzigen und reizenden „Lieder“, die um die Mitte des Jahrhunderts so üppig ins Kraut schossen, läßt er gelten, aber nicht als Lieder, denn diesen Titel dürfe nur das lyrische Gebilde beanspruchen, in dem der „einfache Hauptton der Empfindung“ herrsche. Es leuchtet ein, daß diese fundamentale Unterscheidung auf der Linie der Ausführungen liegt, die Gerstenberg über Drama und Epos macht. Wenn er aber seine Behauptung, das Trauerspiel sei kein Gedicht, selbst korrigiert, indem er hervorhebt, daß es durch das dichterische Genie eine neue Stärke erhalten könne, so braucht er in diesem Falle keine Einschränkung zu machen, weil er gleich zu der entscheidenden Gegenüberstellung von „Lyrik“ und „Lied“ gelangt. „Lyrik“ entspricht der lediglich didaktischen, regelmäßigen Tragödie, „Lied“ dem Trauerspiel, das durch innere Stärke — die er hier als „Hauptton der Empfindung“ bezeichnet — ein „Gedicht“ werden kann. Es ist längst darauf hingewiesen worden, daß Gerstenbergs Ausführungen von Klopstocks einige Jahre zurückliegenden Erörterungen im „Nordischen Aufseher“ angeregt worden sind[126]. Aber es ist auch nicht mehr als eine Anregung, die der Selbständigkeit unseres Autors nicht im geringsten zu nahe tritt, weil er sie mit seinem innersten Wesen verschmilzt und über Klopstock hinausführt. Klopstock redet, was Gerstenberg selbst erwähnt, lediglich von dem geistlichen Lied, dessen Charakter durch die Lehrode aufgehoben werde. Das war gewiß bedeutsam in einer Zeit, in der Lessing als lyrischer Meister gepriesen und die Kirchenlieder Sentenzen anstatt Empfindungen enthielten. Gerstenbergs Polemik beschränkt sich durchaus nicht auf das Gebiet der geistlichen Lyrik; er ist sich vielmehr durchaus bewußt, daß seine prinzipielle Scheidung mit „mehr als der Hälfte unserer witzigsten und reizendsten Lieder“ aufräumt. Gerstenberg ist der erste gewesen, der im Stile des Sturm und Drangs, mit leidenschaftlicher Vehemenz aussprach, was den jungen Genies selbstverständliche Forderung gewesen ist, was Schiller so viel Kopfzerbrechen verursachte und was Goethe verwirklichte: die Über-

windung der antiken Strophen durch das deutsche Lied. Wenn der Mann klassisch genannt werden darf, der ausspricht, was die Nation ersehnt, so ist Gerstenberg in diesem Zusammenhang der Ehrentitel eines Klassikers nicht vorzuenthalten. Gerade weil auch andere den Unterschied zwischen Sinngedicht und Lied empfunden haben, ist Gerstenbergs Formulierung von so großer Tragweite gewesen. Gerstenberg selbst kann sich auf den Guardian berufen und auf „Vater Hagedorn", dessen eigene Produktion doch von der neuen Erkenntnis noch sehr weit entfernt ist — was übrigens ebenso von dem größten Teil von Gerstenbergs Lyrik gilt. Lessing schilt schon in seinen ersten Beiträgen zur „Bibliothek" die „Menge erbärmlicher Lieder von Lieb und Wein", die Deutschland jetzt habe[127], schon bei Dubos finden sich Stellen, die darauf hindeuten, daß er empfunden hat, wie „gekünstelte Gesinnungen" das eigentlich Rührende eines Gedichts in der Wirkung hemmen[128], und Klotz sogar redet von dem in dicken Bänden anakreontisierenden Deutschland[129]. Aber Gerstenberg ist über diese „aufgeklärten" Männer, die das Übel fühlten, ohne das Heilmittel angeben zu können, hinausgekommen, indem er, der seine Gedichte einst „Tändeleien" genannt hatte, den Weg wies zur Befreiung der deutschen Seele aus den Fesseln des „Witzes" und des tändelnden Geschmacks. Gerstenberg, der in seinem „Ugolino" das intensivste Verständnis für das Kindesgemüt bewies, muß daher Weißens Kinderlieder ablehnen[130], weil sie nicht aus der innersten Empfindung der Kinder, sondern um diese zu unterrichten geschrieben waren. Eine Komposition kann daran nichts ändern, denn es kommt in der Tat nicht darauf an, ob man solche Lieder singen darf, sondern ob man sie singen mag. Gerstenberg, der für echte Lyrik ein Herz hatte, weil er ein echtes Verhältnis zur Musik besaß, ist durch seine prinzipielle Unterscheidung der (theoretische) Überwinder der Anakreontik in Deutschland geworden. Auf ihr beruht sein Streit mit J. G. Jacobi — von dem wir noch hören werden. Es gereicht dem Charakter des Kritikers Gerstenberg zur höchsten Ehre, zumal wenn man an Lessings Ramler-Beurteilung denkt, daß er in diesem Streit auch den Freund Gleim nicht schont und manchen scharfen Pfeil gegen den „Briefchen" schreibenden, „süß lallenden" und „süßtönenden" Halberstädter Anakreontiker richtet[131], dessen Charitinnen und Grazien, Amors und Amouretten, Nymphen, Haine und

Bäche eine Langeweile erzeugten, aus welcher der Theoretiker Gerstenberg die deutsche Literatur befreit hat, die dann später in Schubart den deutlichsten und urwüchsigsten Gegner der „Sentimentalmännchen" hervorbringt[132]. Wenn Merck Bürgers Bemühungen als eins der kräftigsten Fermente preist, „unsre empfindsamen Dichterlinge mit ihren goldpapiernen Amors und Grazien und ihrem Elysium der Wohlthätigkeit und Menschenliebe vergessen zu machen"[133], so hat ihm und seinen Mitarbeitern dazu Gerstenberg die erste Möglichkeit gegeben. Es gereicht diesem weiter zur Ehre, daß er zwar neben der Anteilnahme für die primitiven Äußerungen des Kindes auch die für die nicht weniger primitiven des Exoten besitzt — das Kennzeichen aller Übergangsepochen —, aber alle Übertreibungen Rousseaus ablehnt und die seiner Verehrer unter den jungen Genies schon im Voraus antiquiert[134]. Auch hier sehen wir wieder, wie er sich bei der Lösung des Problems von Freiheit und Form dem Standpunkt der Klassik nähert. Wäre er in der Lage gewesen, eine tief greifende und umfassende Ästhetik der lyrischen Kunst zu schreiben — wozu er ebensowenig kam, wie Herder —, er wäre gewiß zu Ergebnissen gelangt, die sich von denen Schillers nicht wesentlich unterschieden hätten. Es war seine Tragik, die notwendig gegeben war mit der Zeit, in die er hineingeboren wurde, daß er nur anregen, aber nicht vollenden, daß er erkennen und nicht gestalten durfte.

Aber seine Übergangsstellung in der Zeit und seine Übergangsnatur erweisen sich noch an einem anderen Punkt, innerhalb der neuen Erkenntnisse selbst. Die natürliche Konsequenz seiner fundamentalen Unterscheidung wäre entschiedene Parteinahme für das Lied, das deutsche Lied gewesen, gegenüber antiker und französischer Odendichtung. Von dem Manne, der die Empfindung, die aus „deutschem Herzen" fließt, so beredt zu preisen weiß[135], sollten wir erwarten, daß er das Lied als einzige Form des Ausdrucks für diese Empfindung betrachten müßte. Gewiß hätte er deshalb die von Herder gestellte Frage[136]: „ist die Ode ein würklicher Ausbruch von Leidenschaft und Empfindung?" gar nicht restlos zu verneinen brauchen und sogar, wie Herder, die weitere, ob sie poetischer Ausdruck unmittelbaren naiven Gefühls sein **kann**, bejahen dürfen. Doch auf seinem Wege, auf der Linie, die Gerstenberg selbst gewiesen hatte, müßten wir eine Betrachtung ver-

muten, die den eigentümlichen Ausdruck der deutschen Seele im deutschen Lied gefunden hätte, in dem Lied, das dann Goethe seinem Volke schenkte. Kein Zweifel, Gerstenberg ist auch auf dem Wege zu diesem letzten Schritt gewesen. Ihn zu machen, hat ihn nur die Verehrung für Klopstock gehindert. Es hat geradezu etwas Rührendes, zu verfolgen, wie er bemüht ist, die Oden seines bewunderten Freundes auf ein Prinzip zu bringen, das doch nur eigentlich für das Lied Geltung hat, zum mindesten nur auf sehr wenige Oden Klopstocks angewendet werden kann. Gewiß hat auch Gerstenberg empfunden, daß zwischen dem Rhythmus der Antike und dem Klopstocks ein gewaltiger Unterschied bestand, obwohl er das nie ausgesprochen hat und ebenso gewiß ist sein leidenschaftliches Eintreten für die deutschen Rhythmen berechtigt gewesen und der Erkenntnis entsprungen, daß auch sie — und sie vor allem — den deutschen Geist vom Regelzwang befreien halfen. Der „Sturm und Drang" war auch in dieser Hinsicht seine stärkste Rechtfertigung. Aber ihm, der, allerdings in sehr aphoristischen und unklaren, wohl daher auch niemals gedruckten Ausführungen, unter gewissen Umständen der französischen Ode vor der antiken den Vorzug gibt[137], entschlüpfen doch gelegentlich Wendungen, die zeigen, daß ihm die Ode überhaupt keineswegs der höchste lyrische Ausdruck seelischen Empfindens bedeutet. Schon wenn er noch im 20. Brief betont, daß sich die Ode nicht durch einfache, sondern durch zusammengesetzte Empfindungen äußere, aber trotzdem den Gesang als den sie beherrschenden Ton verlangt[138], geht er über einen Widerspruch hinweg, den er selbst ganz sicher auch als solchen empfunden hat. Denn er wendet sich[139] später selbst gegen das Vorurteil, „daß diese Art von Composition unter allen in der Lyrik die einzige beste sey." Das wird nun freilich den Ramlerschen Horaz-Übersetzungen entgegengehalten, denen er ausdrücklich „wahre hohe Oden von einem einzigen unabgeänderten Gedanken" als Beispiel vorhält. Damit sind die Oden Klopstocks und J. A. Cramers gemeint. Aber es gelingt ihm nicht, uns in der glänzend geschriebenen Rezension von Klopstocks geistlichen Liedern[140] davon zu überzeugen, daß er selbst diesen „einzigen" Gedanken, das heißt die eine starke unmittelbare Empfindung, bei Klopstock immer gefunden hat. Die Polemik gegen die Berliner Leute, die ihre Seele in eine „gewisse

logische Falte" zusammengezogen haben, verführt ihn zu der paradoxen Behauptung, daß es mehr als eine gute Bauersfrau gäbe, „die sehr verlegen seyn würde, auch den leichtesten Paragraphen in einer Dogmatik .... zu verstehen, und der es nicht die geringste Schwierigkeit macht, den Messias zu lesen." Gewiß ist es richtig, daß das Volk vorzüglich durch Bilder, Gleichnisse, kühne Sprachwendungen und lyrische Sprünge denkt und empfindet. Aber redet Klopstock in der dem Volke eigentümlichen Sprache, dürfen wir wirklich versichert sein[141], „daß sich überhaupt in jeder Gemeine äußerst Wenige finden würden, denen die Klopstockischen Kirchengesänge dunkel scheinen könnten, wenn wir nicht allzuoft verwöhnt wären, in einem Kirchenliede alles übrige, nur nicht den wahren Ausbruch der Empfindungen, zu suchen?" Gewiß ist es richtig, daß Empfindung nur durch Empfindung begriffen werden kann — aber redet Klopstock wirklich überall, ja auch nur in den meisten seiner geistlichen Oden — von den anderen nicht zu reden — die „simple Sprache" des Herzens? Die „Herren, die den Kopf schütteln" hatten doch nicht so Unrecht — zumal ja auch die große Herde der Klopstock-Nachahmer noch hinzukam, über die sich Nicolai schon sehr früh geärgert hatte[142]. Den Beweis für seine Behauptung ist Gerstenberg schuldig geblieben. Was er aber über eine Ode J. A. Cramers ausführt, über deren Dichter er sich, bei aller Hochschätzung, doch viel freier äußern kann, als über Klopstock, zeigt deutlich, daß seine heftige Polemik zugunsten des letzteren auf den Wunsch zurückgeht, eigene Zweifel zu beschwichtigen. Nicht das ist das wichtige, daß er Cramers Lyrik der französischen Odenart zugesellt, sondern daß er an dem Hofprediger neben der aus „deutschem Herzen" kommenden Sprache die „starke Kraft des Verstandes" rühmt[143]. Rühmt — aber doch mit einem Unterton, der im Grunde den künstlerischen Wert preisgibt. Oder hätte Gerstenberg, der Theoretiker des Liedes, der sich niemals durch die Enthusiasten der Ode, J. A. Schlegel und Young, deren Enthusiasmus ihm gewiß nicht fremd geblieben ist, hat irre machen lassen, im Liede jemals Stellen bewundert, „die ein Geschichtschreiber der Menschheit nutzen könnte?" Das Lied ist Gegenstand des Geschichtschreibers des menschlichen Herzens. Wer jetzt noch zweifelt, daß es nur der Respekt vor Klopstock war, der ihn verhinderte, die Ode als lyrischen Ausdruck gegenüber dem Lied zu verwerfen,

der sei auf eine ungedruckte Notiz verwiesen[144], in der er wieder das alte Problem von den „Gränzlinien der eigentlichen und nicht eigentlichen poetischen Gattungen" erwähnt. Nur erwähnt, nicht im Hinblick auf Ode und Lied ausführlich behandelt, wie er hier und anderswo verspricht. Er hat das Bedürfnis, aber nicht die Kraft und nicht den Mut dazu; Klopstock war das Hindernis und er konnte es sein, weil seinem Apologeten das schöpferische Vermögen fehlte, das Erkannte zu gestalten, selbst ein Liederdichter zu sein. Darum stieß er auch erkenntnistheoretisch nicht bis zum Letzten vor. Die eben erwähnte Polemik der Berliner Literaturbriefe ist außerdem in dieser Hinsicht besonders verhängnisvoll gewesen. Es ist ja in der Geschichte unserer Literatur nicht das erste und nicht das letzte Mal, daß zumeist persönlich bedingte Parteistellung den Kritiker hemmt. Während Gerstenberg noch in der „Bibliothek" unbedingter Verehrer der geistlichen Lyrik eines Cramer ist[145], bezweifelt er im „Hypochondristen", daß das „Sylbenmaaß", das Klopstock für seine geistlichen Oden anwandte, dem Ohre gefallen könne, weil es von einer zu verflochtenen musikalischen Mannigfaltigkeit sei[146]. Er war also schon vor den Schleswigschen Briefen auf dem Wege zur Erkenntnis des geistlichen Liedes und des Unterschiedes, der zwischen diesem und der geistlichen Ode besteht. Aber was hier im Werden war, die völlige innere Unabhängigkeit von der Zeit und ihrem größten Dichter, vernichteten die Kämpfe der Zeit, die doch nur um der Zukunft willen gekämpft werden sollten, wie im Hinblick auf die weltliche so auch auf die geistliche Lyrik. Wer Klopstock so unbefangen gegenübersteht, wie der Mitarbeiter des „Hypochondristen", konnte nur deshalb behaupten, daß Cramers, „der Gottesgelahrtheit ordentlichen Professors" Nachahmungen der Psalmen aus der Fülle des Herzens gedichtet seien[147], weil der Kopenhagener Parteimann keine Gelegenheit vorüber gehen lassen will, die erschütterte Stellung des nordischen Dichterkreises zu befestigen. Glücklicherweise ändert das andrerseits nichts an dem Umstand, daß Gerstenbergs Eintreten für die Rechte der Persönlichkeit, des Irrationalen, des Herzens und des kernigen, volkstümlichen deutschen Ausdrucks in der Lyrik, das sich so erfrischend gerade in den Anzeigen tummelt, die sich mit den Gedichten Klopstocks und Cramers beschäftigen, reiche Frucht tragen sollte, und zwar schon wenige Jahre später, nach-

dem er die kritische Feder aus der Hand gelegt hatte. Gewiß ist sein plötzliches Stehenbleiben eine Illustration zu seinen eigenen Worten[148]: „So wahr es ist, daß die simpelsten Entdeckungen, zu denen kaum noch ein halber Schritt fehlte, oft am längsten zurückbleiben"; ebenso gewiß jedoch war auch er der Ehre teilhaftig, die er im Nachsatz seinem Vaterlande vindiziert: „daß wir auch hierin zuerst eine Bahn eröffnet haben, die andre nach uns mit mannichfaltigem Nutzen betreten können"; und zu dem hoffnungsvollem Schluß „und genug betreten werden" war er um so mehr berechtigt, als vor allem sein Wirken die Realisierung dieses Wunsches ermöglichte.

5.

In allen Zeiten, wo sich Neues aus dem Schoße der widerstrebenden Materie emporschwang, war vor die Geburt das Ringen gestellt. Der heilige Geist ist kein Gnadengeschenk, weder im Leben des einzelnen noch im Leben der Völker. Die Jugend muß ihn sich verdienen. Sie muß ringen um ihren Ausdruck, d. h. leiden um der Sprache, *ihrer* Sprache willen, die diesen Ausdruck schafft. So ist denn jede Übergangsepoche, die echt ist, weil ihre Träger nicht *hinüberleiten*, sondern, indem sie um *ihre* Bestätigung kämpfen, überwinden, (nämlich das Alte, das so verbraucht ist, daß es jeder gebrauchen kann), um zu neuer Vision und zu neuer Gestalt zu gelangen, in erster Linie Protest gegen eine banale Schnellfertigkeit, welche die Sprache, das Heiligtum des Dichters, der diesen Namen verdient, zu einem Warenhaus erniedrigt, in dem jeder zur gefälligen Bedienung erhalten kann, wessen er bedarf, um „auszudrücken", wovon sein Innerstes nichts weiß, weil dieses nicht vorhanden ist.

Der Durchschnittsschriftsteller der Aufklärung schuf keinen Ausdruck, weil er selbst ausgedrückt war, ausgedrückte Literatur, nicht bluterfüllte Kunst. „Ich halte es überhaupt für sehr mißlich und für den ganz unrechten Weg", schreibt Nicolai an unseren Gerstenberg[1], „wenn man sich mit ausdrücklicher Absicht hinsetzt, um sich einen Styl zu bilden ...." Nicolais Bemühungen um die deutsche Sprache in Ehren: um den Ausdruck der deutschen Seele hat er sich kein Verdienst erworben und konnte es auch gar nicht, weil er zu denen gehörte, die sich um solches Zeug, wie Gerstenberg einmal sagt[2], nicht den Kopf zerbrechen. Nicolai war aus dem

Stamm derjenigen, die, wie Gerstenberg an derselben Stelle ausgezeichnet charakterisiert, „fein fließend" schreiben. Anstatt zu der Sprache wie zu einer angebeteten Herrin aufzublicken, um deren Gunst man ringt, wie Gerstenberg, sah Nicolai in ihr nur ein großes Reservoir, dem er seine glatten Trivialitäten entnahm. Was Nicolai „mißlich" nennt, ist nicht die Aufgabe, sondern das Schicksal einer jeden Jugend. Erneuern kann nur, wer um die Sprache immer von neuem leidenschaftlich wirbt. Das tat Gerstenberg. Es ist daher durchaus kein Wunder, daß jene kleine Philippika von Nicolai, dem Repräsentanten einer Epoche, die zu überwinden Gerstenbergs geschichtliche Mission gewesen ist, gerade unserem Helden gehalten wird. Denn Gerstenberg hatte, um zu einem eigenen Stil zu gelangen, in den Schleswigschen Literaturbriefen den Stil anderer nachgeahmt. Er schreibt darüber an seinen Korrespondenten in einem Brief, den dieser eben mit jenem Tadel beantwortet[3]: „Aber nun möchte ich Sie fragen, warum Sie diese Schreibart m e i n nennen? Ich dachte, Ihnen konnte es nicht verborgen bleiben, daß sie blos mimisch und in einem gewißen Verstande charakteristisch seyn s o l l t e. Wenn ich mir gleich keinen Stil zueigne, den Sie dagegen halten könnten: — wirklich, was ich so barbouillire, ist immer nichts weiter, als ein Versuch ...., künftig zu einem Stil zu g e l a n g e n; — so hätten Sie doch aus der Verschiedenheit, die schon in der Schreibart der beiden ersten Sammlungen sichtbar genug ist, ohngefähr errathen können, daß so etwas von mir intendirt sey, ...." Es mag dahingestellt bleiben, ob Gerstenberg wirklich meinte, mit dieser Konfession auf irgendwelches Verständnis bei Nicolai, der mit einigen Einwendungen, wie bereits gezeigt, trotzdem im Recht ist, rechnen zu können. Erzielt wurde es jedenfalls nicht. Auch Herder hat, bei aller Anerkennung für die Geniehaftigkeit der Schleswigschen Briefe, nicht zu erkennen vermocht[4], daß sich hinter der scheinbar rein literarischen Maske ein ernst ringender Wille verbarg, aus der l i t e r a r i s c h e n Situation der Zeit zur K u n s t der Zukunft vorzustoßen. Wenn er hier versagte, der sich um das Problem der Sprache fast noch leidenschaftlicher bemüht hat als seine Schüler, die Romantiker, so kann man sich nicht wundern, daß die üblichen „flotten" Stilisten der Epoche, die sich zu allen Zeiten gleichen, in Gerstenbergs Konfessionen nur „Conspirationen und Cabalen wider den guten Ge-

schmack" sahen[5] —gegen den guten „Geschmack", dessen Entthronung durch die jungen Genies Gerstenberg einleitete. Gerstenberg selbst hat in einer Art Rechtfertigung seines Stils, die er Nicolai sandte, allerlei Gründe für die gewählte „Schreibart" angegeben[6], darunter manche, die für seine Auffassung des Sprachstils bedeutsam genug sind. Aber den Hauptgrund nennt er nicht. Der liegt in seiner seelischen Struktur, in seiner blutmäßigen Bestimmtheit. Gerstenberg nannte seine Wochenschrift: „Hypochondrist". Daß er mit dem Träger der Hypochondrie, Zacharias Jernstrup, vielfach identisch ist (nicht nur dessen Ansichten teilt), wurde bereits betont. Aber er ist Hypochondrist noch in einem viel tieferen (und nur gelegentlich gestreiften) Sinne. Er ist Hypochondrist der Seele, weil die Kritik an sich selber, wie wir erkannten, zu den bestimmenden Merkmalen seines Charakters gehört. Hypochondrist der Seele: d. h. zwangsmäßig dazu getrieben, nicht nur die Erkenntnisse des Intellekts immer wieder zu überprüfen, sondern durch eine eigentümliche Scheu verhindert, diesen Erkenntnissen Worte zu leihen, bis er sich selbst gefunden hat — im Worte. Der Hypochondrist hat eine schamhafte Seele, wie der Skalde bei Ibsen. Aber auch Schamhaftigkeit ist etwas, das erst geweckt werden muß — durch die Versuchung. Versucht wurde Gerstenberg durch seine Anfänge in Weißens „Bibliothek". Hier geht er aus auf Wirkung, zu der er als geborener Polemiker befähigt war wie nur irgendeiner. Er verschwendet sich an das Wort und schändet es daher. Erst als er erkennt: im Anfang war das Wort, streicht er seine Anfänge aus. Er beginnt bewußt um den Stil zu kämpfen, er sucht sich in anderen zu finden, indem er sich, aus gewecktem Schamgefühl, hinter andere zu verstecken scheint. Erst der Rezensent der Hamburger Zeitung hat die schreibunselige Zeit besiegt, indem er die Seligkeit dessen erlebt, dem das Wort zum heiligen Gral seines Innersten geworden ist.

Nicht als ob nun alle Arbeiten unseres Autors das "Prometheus es in verbis" des nicht nur in der für die „Bibliothek" geschriebenen Rechtfertigung gepriesenen Lucian demonstrierten. Der Mensch des Übergangs ist gelegentlich damit zufrieden, daß er die Sprache „beherrscht", wie nur je ein aufgeklärter Journalist. Gerstenberg wollte ein „Prometheus der Worte" sein — wie der von ihm neben Lucian besonders gefeierte Johnson[7] —, es kam

ihm nicht darauf an, daß sein Stil „gut fließt"[8], sondern darauf[9], „einen Gedanken richtig zu fassen, ihn von allen Auswüchsen zu säubern, ihn auf den einzigen besten Ausdruck zurück zu führen, sich von jedem gebrauchten Wort Rechenschaft zu geben, ihn auf einmal so rund, so stark an innerer Gesundheit und Fülle, wie er nur aus der Seele hervortritt, auch aus der Feder zu bringen." Er hat, wie zahlreiche Entwürfe des Nachlasses zeigen, unabläßlich um das Problem des Stils nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch gerungen. Aus einem dieser Zettel ist zu entnehmen, daß er schon den „Merkwürdigkeiten" eine ausführliche zusammenhängende Untersuchung über Sprache und Stil zugedacht hatte. Genau so wenig wie er dazu gekommen ist, hat er es vermocht, seine hohe Auffassung von sprachgestalterischer Kraft in seinen eigenen Arbeiten immer zu beweisen. Man wandelt nicht ungestraft unter den Palmen einer Rezensieranstalt und des Feuilletons. Einer ganzen Reihe von Artikeln des Hamburgischen Organs, deren Bestätigung im Worte liegt, stehen andere gegenüber, die zwar gewiß nicht „mit hundert Bettler-Lumpen von Paragraphen" behängt sind[10], in denen aber die Kluft zwischen Gedanke und Ausdruck so groß ist, daß an eine Kongruenz zwischen beiden, wie zwischen Seele und Leib, nicht mehr gedacht werden kann. Und doch hat Gerstenberg diese Kongruenz, die übrigens schon den Schweizern selbstverständliche Forderung war[10a], nicht weniger gefordert als Herder, wie aus der oben zitierten Stelle hervorgeht. Wenn Johnson sagt[11]: „Jede Gattung der Schreibart hat freylich ihre eigne Idee, die vom Inhalt abhängt", so ist das in der unpräzisen Ausdrucksweise der Aufklärung ausgedrückt nichts anderes und man begreift daher Gerstenbergs Enthusiasmus für den „brittischen Rambler" um so mehr, als er selbst auch den entscheidenden Satz seines „Lieblings" zitiert[12]: „Der klassische Scribent besitzt außer der Form, die er der Sache abgewonnen hat, noch seine besondere Form der Vorstellung, durch welche sich die todte Materie zu einer zweyten Schöpfung verarbeitet, die reich an Mannigfaltigkeit, und mit der göttlichen Schönheit einer Seele geschmückt, hervortritt." Im Gegensatz zu der Nachahmungslehre tritt Gerstenberg in Gemeinschaft mit Johnson auch auf diesem Gebiet ein für Intuition und Kraft der Phantasie. Auch die Sprache, und vornehmlich sie, ist Ergebnis geistigen Schöpfertums. Der Musiker und der Kri-

tiker Gerstenberg haben sich vereint zu einer Erkenntnis, die den, der zu ihr gelangt, und weil er zu ihr gelangt ist, zum Türhüter der neuen Jugend macht, der gerade das Gebiet der Sprache Gegenstand innerer Unruhe und Tummelfeld mannigfaltiger Spekulation wird, die sie an spätere Geschlechter weitergibt. Der Musiker: weil er erlebt hat, daß die Musik das Chaos der Welt bändigen und gestalten möchte; der Kritiker, weil er nicht weniger stark erlebt hat, daß er sich als Schöpfer nur im Kampf um das Wort zu rechtfertigen, daß neben der Musik nur das Wort der Welt Ausdruck zu verleihen vermag.

Weil Gerstenberg nur Türhüter war, noch nicht ganz das gelobte Land selbst betreten durfte, deshalb kennt seine Bewunderung keine Grenzen für den Stil des Mannes, der in mancher anderen Hinsicht tiefer in der Aufklärung stecken geblieben ist als er selbst. Für den Stil Lessings[13]. Lessing, der „Wortgrübler", ist in der Tat ein stärkerer Beweis gegen die Aufklärung als der Inhalt seiner Werke. Die „unbegrenzte Herrschaft über das ganze Gebiet der Sprache", die Gerstenberg an ihm rühmt, ist Lessings größte geistesgeschichtliche Tat. Es ist nicht wunderbar, daß Gerstenberg, der für Shakespeares Kolorit ein so feines Verständnis hat, auch das Wesen des Lessingschen Stils ausgezeichnet zu analysieren versteht. Er, der Klopstockianer, bewundert dessen „Festigkeit". Festigkeit ist überhaupt das höchste Lob, das Gerstenberg zu vergeben hat, er, der Grübler, der Hypochondrist, der Zweifler und der Typus der Übergangsepoche. In einer Zeit, da die Nachtgedanken Youngs nicht nur die Stimmung der Jugend, sondern auch ihre sprachliche Versinnlichung zu umdüstern beginnt, betont er, daß Lessings Stil weit entfernt sei „von einer undurchdringlichen Finsterniß des Schattens". Aber während z. B. ein Riedel, der Gegner Hamanns und Herders, der Schüler Klotzens, „Regeln der Deutlichkeit" aufstellt[14], die man ebensogut Regeln der Plattheit nennen könnte, hat Gerstenberg gerade das Organ für die Mischung der Elemente bei Lessing, dessen Stil weder durch Weitschweifigkeit, noch durch affektierte Kürze und schläfrige Trockenheit, weder durch Verzärtelung noch durch Trockenheit leide. Das ist derselbe Gerstenberg, der Herder gegen den — z. B. von Klotz erhobenen[15] — Vorwurf in Schutz nimmt[16], sein Stil sei zu kostbar und geblümt. Während Klotzens Schreibart einer vernichtenden Kritik unter-

zogen wird[17], erkennt Gerstenberg in Lessings Sprache den „freundschaftlichen Bund“ zwischen Schönheit und Stärke, also zwischen jenen beiden Elementen, deren Vereinigung Gerstenbergs poetisches Ideal überhaupt ist, wie denn ja auch alles, was er im Hinblick auf den Stil gegen „Schulgründlichkeit“ vorbringt, aufs tiefste in seinen kritischen Grundanschauungen verankert ist. Weil ihm „Stärke“ so wichtig ist, war ihm die Buchsprache zuwider. Deshalb hat er auch eifrig in den Dialekten Umschau gehalten, und ihren Wert für die Verlebendigung der deutschen Sprache erkannt. Hier ist ihm der Sturm und Drang und namentlich Herder ganz besonders verpflichtet. Wenn Justus Möser 1781 die Bedeutung Lessings für die Fruchtbarmachung des Provinziellen rühmt[18], so hätte der Mitarbeiter des „Hypochondristen“ und der Schleswigsche und Hamburger Rezensent nicht fehlen dürfen. Daher ist der in Weilens Ausgabe fortgelassene Schluß des neunten Literaturbriefes, der so viel Anerkennung für die „nachdrücklichen“ Worte und „glücklichen“ Wendungen des Schweizer Dialekts übrig hat, unter allen Umständen auf das Konto Gerstenbergs zu setzen. Daher auch Gerstenbergs Bewunderung für die Sprache J. A. Cramers[19], des „ersten Scribenten, der in der gottschedischen Periode Luthers Sprache recht studierte“ und sein Enthusiasmus für Hamann. Daher aber auch die Verachtung gegenüber der „elendesten Art von Schminke“, der „blühenden“ Schreibart, die vergebens die Schiefe des Gedankens zu verdecken bestrebt ist[20]. Wielands Buntscheckigkeit muß dem Verehrer der Lessingschen Festigkeit mißfallen[21], obwohl nicht übersehen werden darf, daß alle Urteile Gerstenbergs über den Anpreiser „sinnlicher Wollust“ durch die Rücksicht auf Klopstock und den Kopenhagener Kreis zum mindesten leise beeinflußt sind. Aber auch, wo diese Rücksicht nicht in Frage kommt, wendet er sich gegen einen Stil, der nichts „ohne Schwung“ sagt[22] — eine Selbstverständlichkeit bei dem Manne, der an Homer, Shakespeare und Klopstock gelernt hatte, was Mannigfaltigkeit bedeutet, und der sein kritisches Hauptwerk abschließt mit einer Übersetzung einer Pindarischen Ode aus der Feder Schönborns, die schon die ganze Freiheit des Ausdrucks zeigt, die ganze Vielfältigkeit der Bewegung, welche die Sehnsucht der jungen Genies war, deren Befreier Gerstenberg gewesen ist.

Daß ihm auch in seinem guten Kampf um eine neue poetische

Sprache Klopstock viel bewundertes Vorbild gewesen ist, der theoretische Schriftsteller sowohl wie der Dichter, geht bereits aus dem Bisherigen hervor. Mendelssohn hat von der deutschen Sprache gesagt[23], sie sei bestimmt und reich genug, die feinsten Gedanken des Metaphysikers in ihrer nackten Schönheit vorzutragen, und von der anderen Seite nachdrücklich und bilderreich genug, die abgezogensten Lehren durch den Schmuck der Dichtkunst zu beleben. Mendelssohn, der auch ganz richtig schon erkennt, daß das letztere Hallern zu verdanken sei, betont hier die doppelte Fähigkeit der deutschen Sprache, aus der Klopstock dann noch entschiedener und gestützt auf seine gestalterische Kraft die revolutionäre, antigottschedische, von Lessing anerkannte[24] und vor allem von A. W. Schlegel laut gerühmte Folgerung zieht, daß die poetische Sprache durchaus von der prosaischen zu unterscheiden sei[25]. Aus dieser Erkenntnis, die ein Erlebnis war, folgt Klopstocks Ringen um einen neuen Ausdruck, vor allem um ein neues Pathos der Lyrik. Hier kämpft schon der junge Kritiker Gerstenberg an seiner Seite, der sich dann später in Kopenhagen aus vollster innerer Überzeugung zu den in dieser Hinsicht hauptsächlich von Klopstock und J. A. Cramer bestrittenen Aufsätzen des „Nordischen Aufsehers" bekennen kann. Der Jünger Hamanns, der Feind der Schminke und Anwalt jener „Stärke", die er „innere", Klopstock „ausgemachte" nennt, mußte, je mehr er, wie sein Heros um sprachliche Neubildung bemüht, für den Schweizer Dialekt übrig hat, um so erbitterter gegen die „affektierte wunderseltsame Sprache" eines Bodmer wettern, „die von kalten Meteoren mehr verdunkelt als erleuchtet wird"[26]. Schon in dieser Frühzeit hat Gerstenberg die Pfeile geschmiedet, die er später gegen die „saubere Phraseologie" Bodmers richtet[27]. In Bodmer sah er in höherem Grade als in irgendeinem anderen das Muster eines Schriftstellers, der aus Schwulst Erhabenheit machen wollte. Als Bannerträger Klopstockscher Bestrebungen hat Gerstenberg nicht aufgehört, sich gegen die zu wenden, die „das Große und Sublime in einer aufgeschwollenen Schreibart suchen"[28]. Das empfindet er bereits in seinen Anfängen und meint deshalb[29], daß die Dichtkunst ein sehr verächtliches Ding sein müsse, wenn sie irgendeinen Menschen berechtigen könnte, „so albern daher zu tönen", wie Bodmer in seinen Trauerspielen. Gerade Bodmer und Genossen stehen den berufenen, weil

echten Erneuerern der Sprache im Wege, die allerdings nicht erst um Erlaubnis bitten brauchen, „ob sie die Fesseln abwerfen und ihre eigene Sprache reden dürfen"[30]. Es ist eine eigentümliche Verknüpfung, daß das Organ der Aufklärung, die „Allgemeine deutsche Bibliothek", diesen Neuerungen, die übrigens letzten Endes auch schon im „Spectator" ihre Bestätigung finden[31], gerade gelegentlich der Anzeige von Bodmers „Grundsätzen der deutschen Sprache" das Wort redet[32]. Und es ist gewiß auch eine Wirkung der Gerstenbergischen Kritik, wenn sogar die Recensieranstalt Nicolais begütigend meint, man solle über diese „obgleich unregelmäßigen Bestrebungen" der deutschen Sprache nicht nur(!) murren, denn sie zeigten doch, „daß wir noch im Frühlinge des Zeitalters leben, in welchem Genies blühen, und in dem wir noch mehrere zu hoffen haben." Die Bibliothek hat denn auch ein Gefühl dafür, daß sich etwa mit den vierziger Jahren der Ton der Schreibart geändert hat[33]. Auch auf diesem Gebiet klingt also ein Klang der aufgeregten Zeit in die Zeitschrift, die im ganzen eine große Papiermauer zog um alles, was wirklich produktiv war im Reiche des deutschen Geistes. Hat doch Nicolai trotz aller diplomatischen Wendungen niemals die Überzeugung seiner Jugend aufgegeben, daß die Deutlichkeit, „eine der schönsten Eigenschaften eines Schriftstellers", den meisten seiner Zeit fehle[34]. Ihm mangelte eben durchaus der Nerv für die Poesie des Stils; daher ist es kein Wunder, daß die „Bibliothek" die ungeheuerliche Erklärung abgeben kann, für den tragischen und epischen Dichter spiele diese Poesie gar keine Rolle[35]! Man begreift deshalb auch, daß Nicolai Gerstenberg gar nicht verstehen und daß die Bibliothek den Unterschied nicht wahrnehmen konnte, der etwa zwischen der getadelten „verblümten" Schreibart in Lindners „Lehrbuch der schönen Wissenschaften" und Klopstocks „Salomo" besteht[36]. Wenn Gerstenberg dem Theoretiker Klopstock schon in seiner kritischen Frühzeit zustimmt, so war daran auch gewiß — und nicht unwesentlich — die Bemerkung schuld, die Klopstock von seiner Grundthese aus, der Unterscheidung zwischen der Prosa-Sprache und der der Poesie, gegen die Franzosen macht. In seiner Anzeige des „Nordischen Aufsehers", welche die wichtigsten Stellen aus der Abhandlung „Von der Sprache der Poesie" ausschreibt, wird besonderes Gewicht gelegt auf Klopstocks Ansicht, daß die Franzosen ihre

poetische Sprache am wenigsten von der poetischen unterschieden hätten[37]. Von der Verachtung „französischer Ängstlichkeit im Ausdrucke", die dem Originalgeiste durchaus zuwider sei, geht denn auch der „Hypochondrist" aus in seiner beredten Verteidigung Klopstockscher Sprachkunst[38]. Aber die Polemik gegen die französische Feinheit ist jetzt nicht mehr das Primäre. Vielmehr wird Gerstenberg aufs tiefste ergriffen und hingerissen von dem Dichter Klopstock, der kein „Jacob Böhme und Schwärmer" sei, sondern durch die griechische Prosodie und die griechische Rhythmik eine neue deutsche Dichtersprache schüfe. Man bedenke, was diese Erkenntnis bedeutete in einer Zeit, wo von allen Seiten der Hohn auf Klopstocks und Youngs „Dunkelheit" niederprasselte! Selbst Gerstenbergs engerer Landsmann, Boie, der doch in Göttingen Klopstock-Begeisterung geradezu als Programmpunkt des Hains erlebte, kann dem scharfen Strich nicht unbedingt zustimmen, den Klopstock zwischen Poesie und Prosa gezogen hatte[39]. Gerade in diesen Jahren geht Gottsched wieder um, der keinen Unterschied zwischen Milton und den Schlesiern um Lohenstein und Hoffmannswaldau zu machen verstand. Breitinger hatte gesagt[40]: „Wo ich Künsteley sehe, da erkenne ich die Sprache des Herzens nicht mehr." Weil man die Sprache des Herzens bei Klopstock nicht zu fühlen vermochte, mußte er gekünstelt sein. Dazu kam, daß sich Baumgarten gerade bei Lohenstein gegen das gewandt hatte, was er sehr zu Unrecht dessen „gothischen Zierat" nannte. Gothik aber im Sinne der früher erklärten Auffassung Gerstenbergs war die freie Folge der Worte, durch die Klopstock das Gerede von der „Dunkelheit" heraufbeschwor. Lessing rief später aus: „Bey einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung seyn" und niemand hätte sich energischer seinem Verdikt[41]: „Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste" angeschlossen als gerade Gerstenberg. Das beweist seine Bodmer-Kritik. Aber darum trat er auch um so begeisterter ein für Klopstocks Ringen um das neue Pathos und die neue Leidenschaft des poetischen Stils. Die Ablehnung Bodmers wird auch darum so scharf ausgefallen sein, weil tatsächlich jede dritte neue kritische Stimme Bodmer und Lohenstein auf der einen und Young und Klopstock auf der anderen Seite in einen Topf warf. Das sind Erscheinungen, wie sie in Übergangszeiten

immer auftreten. Um so hervorragender und divinatorischer, zukunftsahnender war Gerstenbergs unbedingte Zustimmung. Daß irgendein kleiner Kritikaster kreischte: „Seneca, Guarini, Marino und Gongora! euch führt man jederzeit als Muster des falschen Geschmacks an. Mit wie viel größerem Rechte verdient Young diesen Ehrentitel. Wimmeln nicht seine Nachtgedanken von Concetti?", mochte noch hingehen. Man kann es schließlich begreifen, daß kleine Geister wähnten, Klopstock spiele im Hinblick auf das durch Gottsched Erreichte dieselbe Rolle wie die Schlesier für Opitz[42]. Die Zukunft will erobert sein. Aber selbst ein so feiner Geist, wie Meinhard es war, redet noch 1767 mit deutlichem Wink nach Klopstock hin von dem „gehäuften Schmuck und der Schminke der falschen Beredsamkeit" (bei den späteren griechischen Schriftstellern)[43]. Daß d'Alembert gesuchte Prose und dunkle Poesie gleichsetzt, erscheint nicht überraschend, um so weniger, als die Beispiele, auf die der Encyklopädist sich beziehen konnte, gesuchte Dunkelheit an der Stirn tragen; daß aber ein Mann wie Gerard, der alles andere als ein Aufklärer war, und andere Objekte als „Aufgeklärte" zur Verfügung hatte, dasselbe tut[44], zeigt, wie schwer es damals (wie stets) gewesen ist, das Produktive einer Epoche zu erfassen. Das kann nur jemand, den die Schöpferkraft des Genies selbst im Innersten tief aufgewühlt hat. Noch heute und gerade heute wieder, wo wir uns ja in ähnlicher Situation befinden, liest man nicht ohne größte innere Bewegung in dieser holsteinischen Wochenschrift das mutige Bekenntnis zu dem, dem die Zukunft gehörte, ein Bekenntnis, das man in geleseneren und sehr viel angeseheneren Organen vergebens sucht. Klopstocks Verdienste um den Bau der deutschen Sprache sind später niemals beredter und vor allem nicht treffender gezeigt worden als von Gerstenberg im „Hypochondristen". Gerstenberg hatte das auf Notwendigkeit begründete Verhältnis zum schöpferischen Menschen, der die Epoche erfüllte, weil er selbst ein schöpferischer Mensch war; er hatte den Sinn für den, der der Ausdruck der Zeit war, weil er selbst um diesen Ausdruck warb. Deshalb hatte er auch die Kraft, sich selbst zu widerlegen, wo neue Erkenntnis und neues Weltgefühl dies verlangten. Eine Mittelmäßigkeit lobt ihn und Thümmel später, weil sie, wie Geßner, die Schönheiten des Metrums durch die Harmonie und den Numerus der Prosa ersetzt hätten[45]. Gersten-

berg aber hatte bereits mit Breitenbachs „Prose, von der man schwören möchte, daß sie auch Poesie seyn könnte“[46], seine eigenen ersten Versuche in „Prosaischen Gedichten“ fallen gelassen. Klopstocks Hauptthese ist ihm kanonisches Gesetz geworden. Wo sich die Gelegenheit bietet, tritt er für eine Sprache ein, die Bewegung, Kraft, Leidenschaft ist und er schont dabei auch seine Freunde nicht, wie Weiße und Dusch[47]. Immer wieder und vor allem natürlich, wenn er Werke Klopstocks anzeigt, wendet er sich gegen alles „Herbeygeschraubte“, gerade weil der „ungekünstelte Ausbruch der Empfindung“ die Abweichung von der prosaischen Stellung fordert[48]. Verworrenheit aber ist nur zu oft mit Plattheit im Bunde[49]. Sie entlarvt sich eben dadurch als das Gegenteil dessen, was die innere Stärke Klopstocks ausmacht. „Wo Einheit ist, da ist innere Regel; und wo die fehlt, da fehlt gemeiniglich mehr, als irgend eine andere Regel ersetzen kann[50].“ Auch Gerstenbergs Theorie der poetischen Sprache ist der innerste Ausdruck seiner gesamten revolutionären ästhetischen Einstellung und die Tragik seines Daseins ist es nur, daß er noch nicht berufen war, sich durch die Sprache zu erlösen.

Der in der ganzen Poetik der Zeit so lebhaft diskutierten Frage der Bildlichkeit und der Gleichnisse geht Gerstenberg im großen und ganzen aus dem Wege. Eine systematische Untersuchung, die andere, weit weniger dazu berufene, in ermüdenden Abhandlungen lieferten, war von ihm, seiner ganzen Anlage nach, überhaupt nicht zu erwarten. Was er über die Frage ut pictura poesis dachte, ist bereits in anderem Zusammenhang gewürdigt worden, und gerade da zeigte es sich, daß er zu einer Schritt um Schritt fortschreitenden Erörterung gar nicht fähig gewesen ist. Was die Bildlichkeit für den Dichter und die Dichtung bedeutete, hat er, nachdem er sich der Gottschedischen Umklammerung entwunden, nicht nur im Dubos finden können[51], sondern vor allem selbst an Shakespeare, aber auch — von ganz anderer Seite aus — an Bodmer und Genossen erlebt. Bodmers von Gerstenberg bekämpfte „Dunkelheit“ beruht zum großen Teil auf der Häufung von Vergleichen, zum Teil sehr unsinnigen, gegen die sich gerade die englische Kritik des öfteren und schon früh wendet[52]. Um seine Leser zu belustigen, gibt Gerstenberg ihnen „eine kleine Blumenlese“ Bodmerscher Vergleiche aus dessen „Oedipus“, die ihren Zweck auch vermutlich

nicht verfehlt hat[53]. Besonders aus der Lektüre Bodmerscher Erzeugnisse wird Gerstenberg wohl die Erkenntnis gewonnen haben, daß der metaphorische Charakter einer Sprache, der seiner Ansicht nach allen Sprachen gleichmäßig eigen ist, „obgleich eine Nation mehr als die andere geneigt oder auch genötigt ist", sich seiner zu bedienen, der Poesie nicht immer zum Vorteil gereicht, ja ihr unter Umständen sogar schaden kann[54]. Auch Metaphern können durch häufigen Gebrauch ihren bildlichen Charakter verlieren. „Dadurch wird ein Scribent, der seine Sprache von der gemeinen unterscheiden will, genöthigt, sich nach Bildern umzusehen, die bisher noch ungewöhnlich gewesen; und was für eine Folge dieses gemeiniglich habe, davon kann uns unter andern die Lebensgeschichte der lateinischen Sprache unterrichten." „Die Pracht der Mahlerey" darf niemals für das „wahre Erhabne", am allerwenigsten bei Shakespeare angesehen werden, dessen Bilder im übrigen so beschaffen sind, daß der Leser sagen muß: ein solches Bild kann nur unmittelbar aus der Hand der Natur oder von Shakespeare kommen[55]. Gerstenberg war ein den Romantikern verwandter Geist — wie die jungen Genies auch —, denen das Wort mehr galt als die Anschauung.

Aber im Gegensatz zur Romantik und auch im Gegensatz zu Klopstock, der ihm gerade in diesen Bezirken absolut geltendes Vorbild ist, hat Gerstenberg sich ebensowenig wie über die Bildlichkeit über Fragen der Metrik, des Reims und der Rhythmik irgendwie ausführlicher geäußert. Und doch hätte man gerade von ihm, der den fundamentalen Unterschied zwischen Ode und Lied erkannt hatte, hier manchen Aufschluß erwarten dürfen, um so mehr, als nicht nur sein Meister theoretische Abhandlungen über diese Dinge nicht verschmähte, sondern auch von allen Seiten fast alle nur möglichen Standpunkte sehr umständlich gewürdigt wurden. Aber Gerstenberg beschränkt sich lediglich auf Aphorismen, aus denen man freilich dann und wann seine grundsätzliche Stellung zu den Problemen der Epoche auf diesem vielumstrittenen Gebiet entnehmen kann. Seitdem sein erster Lehrmeister nach der Gottschedischen Epoche, Dubos, verkündet hatte[56]: "La rime, ainsique les fiefs et les duels, doit donc son origine à la barbarie de nos Ancêtres", war der Streit um den Reim nicht zur Ruhe gekommen. Gerstenberg, der Gegner Bodmers, der den Reim

als „obotritische Musik" bezeichnet hatte, begnügt sich mit der Feststellung[57], daß der Reim durchaus nicht die Gedanken zu verjagen brauche. Von dem Entdecker des „Liedes" wird man keine andere Auffassung erwarten. Seine Meinung über diesen Gegenstand dürfte erschöpfend durch eine Äußerung Hagedorns gekennzeichnet sein, die Gerstenberg selbst zitiert[58]. Hagedorn schreibt an Samuel Gotthold Lange, dem Mitverfasser der reimfreien „Freundschaftlichen Lieder": „Vielleicht ist es mit dem Reime, von dem so viel Gutes und auch so viel Schlimmes gesagt worden, nicht anders beschaffen, als mit einer Leidenschaft, die närrische Köpfe auf neue Thorheiten und Ausschweifungen bringen, vernünftige aber zu glücklichen Erfindungen veranlassen kann." Für Gerstenberg, dem Befreier der deutschen Poesie von jedem Regelzwang, mußte diese Anschauung um so sympathischer sein, als für ihn das gereimte „Lied" und die der Antike nur scheinbar nachgebildeten Rhythmen Klopstocks gar keine Gegensätze bedeuteten, sondern einander bedingten; denn beide waren Stationen auf dem Wege zu der von ihm so heiß ersehnten nationalen Lyrik. Daher äußert er sich, abgesehen von gelegentlicher Einzelkritik über Zusammenziehungen innerhalb des Verses[59] oder über den Unterschied, der zwischen Anapästen innerhalb der Prosa und innerhalb eines jambischen Verses besteht[60], ausführlicher nur, wo es gilt, die Anschauungen des „größten Verskenners"[61], Klopstocks, ins hellste Licht zu rücken. Gerstenberg ist mit Klopstocks Anschauung, daß der deutsche Hexameter vor dem griechischen den Vorzug habe, durchaus einverstanden[62]. Daß er damit weniger dem deutschen Hexameter das Wort redet — über dessen Möglichkeit man sich damals eifrig den Kopf zerbrach — als dem Klopstockschen, der den antiken aufhebt, indem er ihn seines antiken Charakters entkleidet, ist ihm wahrscheinlich gar nicht zum Bewußtsein gekommen. Mit dem Instinkt des genialen Interpreten seiner eigenen Epoche hat er dem Klopstockschen „Hexameter" zugestimmt aus demselben Grunde, aus dem er die ebensowenig antiken Rhythmen seines Freundes bewunderte. Der Verächter einer sklavischen Nachahmung des Altertums sah auch hierin ein Mittel, die deutsche Dichtung so original und so national zu gestalten wie es die antike gewesen war. Dabei ist er doch gerecht genug, keineswegs zu verlangen[63], daß nun jeder gleich Klopstocks Anschauungen zuzustim-

men habe, die größtenteils erst in den sechziger Jahren entstanden waren (ein Teil der Abhandlung „Vom Sylbenmaaße" eröffnet die Fortsetzung der Schleswigschen Briefe). Wer den eigentümlichen Erlebnischarakter der Klopstockschen „Metrik" nicht verstand — und wer konnte ihn verstehen, der nicht dasselbe Erlebnis gehabt hatte wie Klopstock! —, dem konnte man es nicht verdenken, daß er die merkwürdigen Anschauungen, die der Messiasdichter von antiker Verskunst hatte, ablehnte. Das Erlebnis Klopstocks und damit die Bedeutsamkeit der aus ihm herausgewachsenen Überzeugungen war nur der zu empfinden fähig, der aus gleichem Blute stammte. Das war Gerstenberg. Deshalb nimmt er auch gegen Ramler für Klopstock Partei[64], was Nicolai natürlich nicht vertragen konnte[65]. Ramler hielt die einsilbigen Hauptworte und Verben für nebensächlich; Gerstenberg verteidigt Klopstocks gegenteiligen Standpunkt. Ramler meinte, drei kurze Silben seien der deutschen Prosodie zuwider, Gerstenberg hält zu Klopstock und daher drei, vier und gar fünf kurze Silben hintereinander für durchaus möglich. Wie Klopstock scheut er auch den Vorwurf pedantischer Einstellung nicht und geht in den umfänglichen Anzeigen von Ramlers Horaz-Übersetzung und von dessen Batteux-Ausgabe so tief ins Detail hinab wie kaum sonst irgendwo. Umwälzendes wird hier gewiß nicht gesagt, aber jeder Satz beweist, daß Gerstenberg dem Poetischen, zumal im Stil und in der Sprache, unendlich viel näher steht als der „Kenner" Ramler. Auch hier scheiden sich zwei Epochen: der Vorläufer der jungen Genies, dem es auf Stoßkraft und Bewegung ankommt, von dem bewährten Akademiker, der zufrieden ist, wenn er richtig gemessen hat.

Die Rezension von Ramlers Horazübertragung hat aber für ihren Autor nicht nur Tadel übrig. Den Übersetzer Ramler schätzt Gerstenberg, obwohl er auch in dieser Hinsicht sehr detaillierte Besserungsvorschläge macht. Aber er sieht in ihm einen Mann, dessen Geist mit dem Geiste des römischen Dichters verwandter ist als der irgendeines anderen, einen Mann, „der mit einem gelehrtern Studium, und (seltner Lobspruch!) mit einem treuern sympathetischern Gefühle seines Originals eine größere Sorgfalt für seine Muttersprache, ihren wahren Nachdruck und Kern, ihre schönste Kürze, ihren lieblichsten Wohlklang" verbindet[66]. Damit spricht Gerstenberg die Vorbedingungen aus, die er von einem

guten Übersetzer fordert. Daß er auch auf diesem Gebiet, das in dieser Zeit mit einer Leidenschaft umstritten ist, die nicht nur durch die Fülle der Übertragungen aus den verschiedensten Sprachen erklärt wird, die Auffassung der Zukunft vertritt, ist selbstverständlich. Gerstenberg, der sich selbst verschiedentlich als Übersetzer hervortut, der Vorkämpfer der nationalen deutschen Dichtung, mußte um so energischer seine Stimme für die echte Übersetzung erheben, je mehr die Flut jämmerlicher Verdeutschungen aus dem Französischen und Englischen auch der Entfaltung einer originalen deutschen Dichtung im Wege stand. Dazu kam, daß umgekehrt z. B. Klopstocks Werke zum Teil besonders miserabel in andere Sprachen übersetzt wurden. Andrerseits geht Gerstenberg doch nicht so weit, wie z. B. ironischerweise zeitweise Gottsched und auch wieder Klopstock, die Übersetzungen überhaupt ablehnen. Dazu war er viel zu universalliterarisch eingestellt, obwohl, wie wir bereits gesehen haben, Shakespeare für ihn unübersetzbar ist. So viel er, mit Herder und Lessing, gegen das Übersetzen und seine Urheber auf dem Herzen hat, er würde sich um die Voraussetzungen von Übertragungen, die diesen Namen wirklich verdienen, nicht so bemüht haben, wenn er sie in Bausch und Bogen verworfen hätte.

Gewiß, seit Lessings Vademekum gegen Lange und in gewisser Weise sogar schon seit Gottsched, der doch das Übersetzen nicht ließ, war die Übersetzungstätigkeit gerade bei den produktiven Geistern arg in Verruf gekommen[67]. C. F. Cramer erzählt noch 1791, daß Mathias Claudius gesagt habe, wer übersetzt, der untersetzt[68]. Schon 1745 beklagt sich J. E. Schlegel in der Vorrede zu dem von ihm übersetzten „Ruhmredigen" des Destouches darüber, daß man Gefahr laufe, sich mit einer Übersetzung in schlechtes Licht zu setzen, weil man — d. h. die Gottschedische Clique — unter allen Umständen nur ein deutsches Original wolle, ganz gleich ob dieses Original gut oder schlecht sei[69]. Schlegel, überhaupt eine der sympathischsten Erscheinungen des literarischen achtzehnten Jahrhunderts, liest hier seinen Deutschen, um deren ästhetische Erziehung er sich so fruchtbar bemühte, ganz gehörig den Text und zwar einen, der auch heute noch und heute besonders nicht ohne Bedeutung ist. Übersetzer seien „Verräther an ihrem Vaterlande" und „Feinde des deutschen Ruhmes"? Doch nur dann, wenn

man, wie Gottsched und seine Rotte, glaube, daß die deutsche Poesie es schon herrlich weit gebracht, ja „den Gipfel des deutschen Parnasses" erstiegen habe. Schlegel erlaubt sich daran zu zweifeln, er redet von der Verblendung der patriotischen Liebe, die doch wie so häufig, nur Selbstliebe ist und beginnt selbst da, wo jeder wirkliche Patriotismus beginnt: bei der Kritik. Er glaubt, daß die Deutschen noch sehr viel zu lernen haben, und weil er darin Recht hat, darf er auch mit Recht für das Recht von Übertragungen eintreten, aus denen man lernen konnte, was überhaupt gelernt werden kann. Darüber hat Schlegel durchaus nicht vergessen, daß die Übersetzung fremder Werke immer nur ein Notbehelf sein kann und daß es mehr auf „die Ermunterung der guten Köpfe in seinem Vaterlande" ankomme[70]. Auch erkennt er sehr wohl, daß die Deutschen zu viel ohne Wahl, vor allem aus dem Französischen, übersetzt haben[71]. „Sie haben also aus ihrem Theater nichts anders, als ein französisches in deutscher Sprache gemacht." Man sieht schon hier, wie der Kampf der Kommenden, besonders auch Gerstenbergs, gegen die Übersetzung hervorwächst aus dem Ingrimm gegen die Nachahmung, ganz besonders der Franzosen. Außerdem redet Schlegel bereits einer freieren, persönlicheren, individuelleren Auffassung der Übersetzertätigkeit das Wort, wenn er vor allem verlangt, den Geist des Originals zu treffen, unbekümmert um den Sinn des einzelnen Ausdrucks[72]. „Ich bin gezwungen gewesen, dann und wann eine Schönheit, die ich nicht ausdrucken können durch eine ganz andre wieder zu ersetzen. Denn die Schönheiten eines Textes in der Übersetzung weglassen, und was in dem erstern prächtig gesagt ist, in der letztern mit eigentlichen Worten geben, heißt seinem Originale unrecht thun." Obwohl Schlegel sich dann auf Boileau beruft und allerhand vorsichtige Einschübsel macht, ist doch keine Frage, daß er, was in England bereits Johnson getan hatte, die Farbe des Stils höher wertet als die wörtliche Übertragung. Dieser Gesichtspunkt wird für die Zukunft der Übersetzungstheorie nicht weniger wichtig als die von ihm aufgeworfenen Fragen nach der Berechtigung der Übersetzung überhaupt und nach der des Standpunktes, der sie kurzerhand ablehnt. Das sind Gesichtspunkte, die für die neue Generation in erster Linie in Betracht kommen. Wie stark Schlegel wirkte, geht z. B. daraus hervor, daß die Gottschedin es für nötig

hält, im Vorwort zur zweiten Auflage ihrer Übersetzung des „Spectator“ zu erklären, sie habe sich von gar zu pedantischem Eigensinn fernzuhalten gesucht. Das war 1750. Um die Mitte des Jahrhunderts kommt dann ein neuer Gesichtspunkt hinzu: die Unkenntnis der Sprache, aus der übersetzt wurde. Durch diese Unkenntnis brachten die meisten Übersetzer die kritischen Führer gegen sich auf[73]. Wenn Nicolai außerdem betont, daß die in Deutschland gespielten Trauerspiele Übersetzungen seien, die sich vollkommen wie die umgekehrte Seite einer Tapete verhalten[74]: „wir finden nichts als den ungefähren Umriß der Gemählde der Urkunden darin“, so wird klar, daß diese so berechtigte Abwehr aufs engste mit der ganzen Sehnsucht der Zeit nach einer neuen deutschen Dichtung zusammenhängt. Am energischsten aber zieht Lessing vom Leder, und nicht erst im 17. Literaturbrief[75]. Schon in einer der ersten Rezensionen der Berliner Zeitung, deren Mitarbeiter er war, wird die Frage aufgeworfen[76]: „Ist es erlaubt, weil Richardson und Fielding ein gutes Vorurtheil für die englischen Romane erweckt haben, daß man uns allen Schund aus dieser Sprache aufzudringen sucht?“ Lessing hält Übersetzen für eine weibliche Beschäftigung — ein guter Prophet ist er also auch gewesen! —, die er ausdrücklich einer „ernsthaften“ gegenüberstellt und die nur das Gute habe, Männer vor ihr zu bewahren, weil Frauen sie sich anmaßen[77]. Aber er, der bitter bemerkt[78], weil den Deutschen das Gute der Ausländer gefalle, ließen sie sich „zur Dankbarkeit“ das Elendeste gefallen, was sie haben, erkennt doch, daß Übersetzungen ihren Wert besitzen, vornehmlich für die, welche der Sprache des Originals nicht mächtig sind[79]. Ja, einen Meisterübersetzer wie Meinhard schätzt er nicht niedriger ein, als einen Originalpoeten[80]. Hier finden wir zum erstenmal also das Organ für das Schöpferische, ohne das auch der gute Übersetzer nicht denkbar ist. Im übrigen hält der Mitarbeiter der Literaturbriefe furchtbare Musterung unter einer ganzen Reihe von Übersetzern, und nicht ohne guten Grund konnte er das Paradoxon wagen[81]: „Wenn durch eine große, wunderbare Weltveränderung auf einmal alle Bücher, die deutsch geschriebenen ausgenommen, untergingen; welch eine erbärmliche Figur würden die Virgile und Horaze, die Shaftesburys und Bolingbroks bey der Nachwelt machen.“ Lessing ist aber nicht bei der Verurteilung dieser Schundware stehen geblieben, er ist auch, wie z. B.

in der Abwehr S. G. Langes, vor detaillierten Besserungs-Vorschlägen nicht zurückgewichen und als Hamburgischer Dramaturg gibt er Übersetzungs-Vorschriften, die sich mit denen J. E. Schlegels berühren und zugleich zeigen, daß Lessing im Prinzip niemals ein Feind der Übersetzung gewesen ist — versteht sich, wenn sie gut war[82]. Vor allem betont auch er, daß „allzu pünktliche Treue" schade, denn was der einen Sprache natürlich ist, ist es noch nicht der anderen. Der Sinn für die Atmosphäre des Originals wird immer stärker entwickelt. Jacobi rühmt an der von Lessing gepriesenen Leistung Meinhards ebenfalls die Genialität, mit der Meinhard die Belange der italienischen **und** der deutschen Sprache berücksichtigt habe[83]; er widerlegt damit Riedel, der an die Möglichkeit einer guten deutschen Homerübersetzung nicht glaubt, aber doch ganz richtig aus der jetzt zur Grundanschauung gewordenen Überzeugung der sechziger Jahre verlangt, daß man sich unter den griechischen Himmel versetzen muß, in die mythologischen Zeiten, zwischen den Helden und seine Rosse und dann den Homer lese, dann seine Schönheiten koste und ganz empfinde[84]. Es ist also klar, daß die Abneigung gegen das Übersetzen lediglich auf der Abneigung des künstlerischen Menschen gegen den unwissenden und unkünstlerischen Übersetzer beruhte. Darum durfte Winckelmann ausrufen[85], daß zwischen Homer und seinen „besten Übersetzungen" derselbe Unterschied bestehe wie zwischen den Werken der Alten und Raphaels einerseits und ihren „Abbildungen" andrerseits: „diese sind todte Bilder, und jene reden." Deshalb durfte aber auch der junge Herder den leidenschaftlichsten Ruf nach einer „redenden" Übersetzung erheben, nach einer Übersetzung Homers, die ein „ewiges Werk für die Deutsche Litteratur" darstellte[86]. Um der deutschen originalen Dichtkunst willen eine deutsche Übersetzung des „Vaters der Dichtkunst", eine Übersetzung, die „uns Homer zeigt, wie er ist, und was er für uns sein kann": das ist der Leitgedanke Herders, in dem der spätere Völkerpsychologe und Sprachphilosoph bereits enthalten ist. Bemerkenswert ist, daß auch Herder, gerade weil er den Sinn für Atmosphäre und Tonfarbe besitzt, mit Hamann die **genaue** Übersetzung fordert. Homer darf nicht „verschönert" sein. Gerade hier, bei diesem jugendlichen Enthusiasten, sieht man besonders deutlich, wie der Wunsch nach einer ebenso individuellen wie getreuen und die Ablehnung der üb-

lichen verwässernden und banalisierenden Übersetzung in der Sehnsucht nach einer nationalen Poesie wurzelt, die auch auf diesem Gebiet mit dem Kampf gegen den Einfluß französischer Kultur auf die deutsche identisch ist. „Homer muß als Besiegter nach Frankreich kommen, sich nach ihrer Mode kleiden, um ihr Auge nicht zu ärgern: sich seinen ehrwürdigen Bart, und alte einfältige Tracht abnehmen lassen: Französische Sitten soll er an sich nehmen, und wo seine bäurische Hoheit noch hervorblickt, da verlacht man ihn als einen Barbaren. Wir armen Deutschen hingegen, noch ohne Publikum beinahe und ohne Vaterland, noch ohne Tyrannen eines Nationalgeschmacks, wollen ihn sehen, wie er ist."

Was für Homer galt, galt auch für Shakespeare. Das ist die Situation, in die Gerstenberg hineingesetzt wurde. Wie fand er sich in ihr zurecht? Wir haben schon gesehen, daß sein Urteil schwankte. Im Gegensatz zu der Vorrede, die er seiner Übersetzung der „Braut" mit auf den Weg gab, hält er Shakespeare in der Wieland-Kritik für unübersetzbar. Das bedeutet aber weiter nichts als die Mahnung, den Versuch zu unterlassen, diesen Vorläufer der programmatischen Antisystematik zu sehr auf eine Äußerung festzulegen. Man muß im Auge behalten, daß jene Meinung bei Gelegenheit der Abfertigung von Wielands Leistung geäußert wird. Damit kann nicht die Ablehnung aller Übersetzertätigkeit überhaupt gemeint sein. Sonst hätte der Rezensent der Hamburger Zeitung sich nicht so oft gerade um Übersetzungen bemüht und selbst, wie z. B. in der Ramler-Kritik, so eingehende Besserungsvorschläge gemacht. Aber Gerstenberg geht noch viel weiter. Von seinen Anschauungen über Sprache und Stil führt eine direkte Linie zu seiner Theorie der Übersetzung. Er haßt die Büchersprache und meint daher ähnlich wie Schlegel, daß der Autor einer fremden Nation, wenn er es nur verstände, das Charakteristische dieser Nation in seiner Sprache festzuhalten, ganz besonders gut geeignet sei, „den weiten Abstand unserer Büchersprache von der Sprache der Welt" zu lehren[87]. Also: Übersetzen, weit entfernt davon, überflüssig zu sein, kann der Entwicklung des nationalen Geistes den unschätzbarsten Dienst leisten, nämlich sich selbst und den ihm notwendigen eigentümlichen Ausdruck zu finden, sofern nur das Übersetzte die seelische Kraft und die charakteristische Farbe des Volkes aufweist, aus dem es stammt und die Übersetzung die

Leistung eines Autors ist, nicht die eines Handwerkers und Nachahmers. In Goldoni, „der so wenig von dem witzigen Scribenten, und so viel von den Personen seines Landes" zeigt, sieht er einen solchen Lehrmeister für die deutsche Dichtung und in seinem Übersetzer J. H. Saal den kongenialen Interpreten. Blaß und allgemein hatte schon der „Guardian" behauptet, daß Übersetzen dazu diene, die eigene Sprache vollkommen zu machen[88]. Aus handschriftlichen Äußerungen unseres Gerstenberg geht hervor, daß er schon früh die Vervollkommnung der deutschen Sprache identifizierte mit ihrer Bereicherung durch „populäre Wörter und Redensarten". Das rühmt er auch noch später an dem Sterne-Übersetzer Bode[89]. Er hat sich eben daran gewöhnt — und mit Recht —, Übersetzungen von demselben Standpunkte aus zu würdigen, den er bei Wertung des Sprachlichen einnahm. Der Schleswigsche Literaturbrief über Michaelis Hiob-Übersetzung zeigt sich, obwohl er nicht von Gerstenberg verfaßt ist, gerade in diesem Punkt von ihm beeinflußt. Die Hauptpflicht des Übersetzers ist, den Geist der Nation herauszuarbeiten, der seinen Ausdruck im individuellen Stil des zu übersetzenden Autors findet. Diesen Zusammenhang hat Gerstenberg als erster betont. Auf das philologisch gelehrte Begreifen des Originals legt er, sehr bezeichnender Weise, weniger Wert als Herder, hebt dafür aber immer wieder die fast unbemerkbaren und doch so wichtigen Imponderabilia des Tons und des Kolorits hervor[90]. „Seele und Farbe" müssen dem Übersetzer eigen sein[91]. Im Gegensatz zu Lessing, der den Übersetzungen aus der Schweiz das Lob ließ[92], „daß sie treuer und richtiger sind als andere", kann Gerstenberg auch in diesem Zusammenhang schon in seinen Anfängen die Abneigung gegen Bodmer usw. nicht verdecken. „Holpricht" und „schweizerisch" übersetzt sind ihm gleiche Begriffe[93]. Das „Archiv der schweizerischen Kriktik" hatte Pope vorgeworfen, er habe in seinem Homer Stellen aus anderen Dichtern aufgenommen, die nicht dahin paßten; „das", so bemerkt Gerstenberg dazu[94], „können wir einem Kunstrichter von weit geringerer Delicatesse auf sein bloßes Wort nicht glauben." Immerhin hätte Gerstenberg einigen Grund gehabt, die Schärfe der Polemik, die im Zusammenhang mit dem Stil gerechtfertigt war, auf diesem Gebiet zu mildern. Denn seine Überzeugung, daß die Ideen, „woran ein Volk sich gewöhnt", in der Sprache haften bleiben,

hat Bodmer geteilt und vor ihm ausgesprochen, wenn er auch noch nicht den für die Übersetzungstheorie allein wichtigen Schluß daraus zieht, daß „eine vortreffliche Stelle eines Dichters, die ganz in der Natur seiner Muttersprache verwebt ist, in einer anderen Sprache abgeschmackt seyn kann[95]."

In dieser Anschauung begegnet sich Gerstenberg mit Hamann. Aus dieser Anschauung heraus hat er in den Schleswigschen Briefen Shakespeare für unübersetzbar erklärt, eine Behauptung, die er selbst revidierte, indem er, jene Anschauung ergänzend, dem genialen Übersetzer die Fähigkeit zuerkennt, aus seinem eigenen Spracherlebnis an die Stelle des „idiotischen" Ausdrucks im Original einen nicht weniger „idiotischen" in der Übertragung treten zu lassen. Dabei dürfen wir wohl vermuten, daß er diese Ansicht nicht erst als Hamburger Rezensent, sondern bereits früher gewonnen hat — was er bei der Besprechung des „Nordischen Aufsehers" ausführt, deutet darauf[96] —, und sich ihrer nur nicht erinnerte, weil es eben gegen Wieland ging. Allerdings kann ihm die Aufgabe der Übersetzung, „auf Originalzüge der Sprache aufmerksam zu werden, dann sie zu erschaffen"[97], mit voller Deutlichkeit in seiner Frühzeit nicht aufgegangen sein. Denn sonst hätte er wohl nicht gegenüber Whalley ohne jeden stellungnehmenden Kommentar Warton ins Feld gerufen[98], der meint, durch Übersetzungen werde der Geschmack nicht verbessert, sondern verschlechtert, weil das Original seiner größeren Schwierigkeit wegen leicht vergessen werde.

Von wem vergessen? Das führt zu der Frage, der Gerstenberg natürlich nicht ausweicht, für wen Übersetzungen zunächst eigentlich bestimmt seien. Die Übersetzung, die diesen Namen verdient, weil sie den originalen Geist zu sich selbst zu führen berufen ist, ist Angelegenheit der gesamten Nation. Aber wir sahen schon, daß er bereits in den Briefen über Shakespeare unterscheidet zwischen dem großen Publikum und den „Forschern des menschlichen Geistes", denen bereits Wieland mit seiner Übersetzung nicht gerecht geworden ist. Sollte es für einen von beiden vielleicht doch Übersetzungen geben, und seien sie noch so gut, die sich nicht lesen ließen? In der Tat scheint Gerstenberg dieser Ansicht gewesen zu sein. Den deutschen Milton hält er — also schon vor der Polemik gegen Wieland — für unzureichend nicht nur wegen Zachariäs Hexametern,

sondern: „es gibt keine Übersetzungen von Original-Poeten, die sich lesen lassen[99].“ Er beruft sich dabei auf Cowley, der als uns schon bekannten Grund den Umstand anführt, daß die Übersetzer sich nicht bemüht hätten, die verlorenen Züge einer fremden Sprache durch ebenso gute Züge ihrer eignen zu ersetzen. Das ist nichts Neues und wird eben widerlegt durch jene, die Übersetzer und gleichzeitig Autoren sind, weil sie die von Cowley und mit ihm von Gerstenberg erhobene Forderung erfüllen. Drei Jahre später indessen hat unser Freund diese Bedingung offenbar völlig vergessen. Er erklärt jetzt nicht nur, daß man in Deutschland einzusehen begänne, man dürfe Werke des Genies niemals in Übersetzungen lesen, sondern behauptet geradezu, Werke, die sich leicht und gut übersetzen ließen, könnten überhaupt nicht Werke des Genies sein[100]. Wie paßt das zu den eben dargelegten Anschauungen? Man muß sich den Gegenstand ansehen, mit dem er sich beschäftigt, und das Rätsel ist gelöst. Es handelt sich um Ernestis „Archaeologia Literaria“, und um die Klagen des Verfassers über die Vernachlässigung der alten Literatur. Die Deklamationen der Philologen, meint Gerstenberg, sind überflüssig, denn eben jene Meinung gegen die Übersetzungen begänne allgemein zu werden. Das kann natürlich nur heißen: in der gelehrten Welt oder, wie er sich früher ausgedrückt hat, bei den „Forschern des menschlichen Geistes“. Nur für diese — denn „diese müssen keine Übersetzungen lesen“[101] —, während er für „bloße Liebhaber“ sogar solche Übertragungen gelten lassen will, bei denen „viel Originales“ verloren geht[102]. Das große Publikum schätzt Gerstenberg also — wir wissen es schon — nicht sehr hoch ein; denn wo er wirklich innerlich beteiligt ist, wo es ihm um die Sache geht, verlangt er vor allem den Originalausdruck. Das ist selbstverständlich bei einem Manne, dessen ganze Kritik auf den Generalnenner: Kampf um diesen Ausdruck, den deutschen Originalausdruck, gebracht werden kann. Wo der fehlt, wie z. B. bei der französischen Übersetzung des „Messias“, kann er nicht zustimmen[103], obwohl er an der Leistung Liebaults, namentlich gegenüber der verfehlten englischen Übertragung, allerlei zu loben weiß. Was er lobt, zeigt, daß er die Bedeutung von Übersetzungen für den Laien nicht unterschätzt. Er fordert, daß die Übersetzung auf diejenigen, für die sie veranstaltet wird, eben den Eindruck macht, den das Original auf den einheimischen Leser

ausübt[104]. Daß er, der doch, wo es sich um seinen Liebling Klopstock handelt, ganz besonders delikat empfand, diese Forderung im großen und ganzen erfüllt sieht, ist bemerkenswert genug. Um so bemerkenswerter, als es sich um einen französischen Übersetzer handelt, bei dem die Gefahr alles „à la francoise herabzuputzen" besonders groß war und bei dem daher am wenigsten Verständnis für den originalen deutschen Geist vorausgesetzt werden konnte. Gerstenberg, der, wie wir gezeigt haben, das feinste Organ besitzt für die Zusammenhänge zwischen dem Geiste einer Nation und ihrer Sprache und der das in dieser Hinsicht verschiedentlich Geäußerte bei dieser Gelegenheit noch einmal unterstreicht, ist im Ganzen natürlich der Ansicht Schubarts, der aus Anlaß derselben Übersetzung äußert[105], die Messiade könne in Frankreich nur wenig Glück machen, weil der französische Geist unfähig sei, die kolossalischen Bilder einer Klopstockschen Imagination zu fassen. Aber eine gewisse Genugtuung darüber, daß ein Werk, in dem er, voll tiefster Bewunderung, die Manifestation und Verwirklichung der deutschen Seele begrüßte, einem Volke bekannt gemacht wurde, das er als äußersten Gegenpol zu jener empfand, hat ihn über das Fehlen des Originalausdrucks in diesem Falle hinwegsehen lassen.

In einem anderen fast gleichen Falle verfuhr er ähnlich. Hubers «Choix de Poésies allemandes» lobt er, weil der Übersetzer „das Genie beyder Sprachen mit so vieler Einsicht unterscheidet"[106]. Noch viel energischer als in der Würdigung des französischen Messias, stellt aber der Barde und Klopstockianer die reiche Charakteristik der deutschen Sprache der „eintönigen und seichten Bestimmtheit der Französischen" gegenüber. Es ist ja klar, daß gerade die Theorie der Übersetzung die Betonung des nationalen Gesichtspunktes herausfordert. Er, der sich auf Klopstocks Kunst stützen konnte, war vor Vorwürfen geschützt, die ein Schlegel mit Recht erheben durfte. Dennoch ist Gerstenberg weitsichtig genug, seine Anschauungen auch ästhetisch zu rechtfertigen. Er rühmt an Huber, daß er die Grenzen der poetischen und prosaischen Diktion „mit so vielem Geschmack von einander auszeichnet". Lessing hat den Übersetzer Popes verurteilt, weil er an die Stelle des Verses die Prosa setzte[107]. Gerstenberg, der zwar das Bedenkliche eines solchen Verfahrens einsieht, rühmt Huber gerade deswegen, weil

es ihm dadurch gelungen sei, „flüchtige Schönheiten", d. h. das Unfaßbare, das Atmosphärische wiederzugeben. Später hat er sich sogar sehr entschieden gegen die poetische Übertragung ausgesprochen[108]: „es ist widersinnig, aus Versen in Verse, schön und zugleich vollkommen treu, übersetzen zu wollen." Wie im Falle Shakespeare hat ihn hier die Zukunft gründlich widerlegt; auch der Sturm und Drang hat von einem solchen Verfahren nichts wissen wollen[109]. Es widerspricht ja auch im Grunde Gerstenbergs eigener Ehrfurcht vor dem Originalen. Wenn man nicht annehmen will, daß ihn nur der besondere Fall — wieder die Polemik gegen die Schweizer — verleitet hat, so bleibt keine andere Erklärung übrig, als daß wieder einmal der Rationalist in ihm die Oberhand gewonnen hatte. So wenig von diesem gerade in dem jetzt besprochenen Zusammenhang zu merken ist — ganz schlief er niemals. Weniger aus Anlage als aus innerer Unsicherheit. Hat Gerstenberg wirklich hoffen können, daß sein guter Weiße die „Braut"-Übersetzung „verbesserte", wie Christian Felix selbst erzählt[110]? Man denke an das Autodafé, das über den „Turnus" abgehalten wurde. Weißes Erzählung wird wohl stimmen. So wie er an die Produktion ging, an die Bejahung des Schöpferischen in ihm selbst, klammert sich Gerstenberg an den kritischen Mentor. Was ihn, den unbedingten Kritiker, nicht gehindert hat, gerade den Übersetzer Weiße höchst unsanft zu zausen und ihm ähnliche Vorwürfe zu machen wie den Schweizern[111]. Im übrigen hat Gerstenberg den Zorn auf die schwunglosen und unwissenden Übersetzer, die nicht von dem Geist des Originals durchdrungen waren[112], bis zum Ende seiner kritischen Tätigkeit bewahrt, wie die beißende Satire im zweiten „Hypochondristen" beweist[113].

An dem Problem der Übersetzungstheorie haben sich die Geister zunächst nicht geschieden. Schriftsteller, deren Mentalität nichts Gemeinsames hat, begegnen sich nicht nur in der Ablehnung der fingerfertigen Übersetzerlinge, sondern auch in dem Glauben an die Unübersetzbarkeit der großen Dichter der Vergangenheit, namentlich der Antike. Aber es ist sehr amüsant — und nicht nur auf diesem Gebiet —, daß die eine Partei eine grundsätzliche Änderung des Standpunkts vornimmt, weil sie mit der anderen auf prinzipiellem Gebiet oder gar aus persönlichen Gründen nicht zufrieden ist. Klotz z. B. hält es zunächst mit der Übersetzbarkeit der

Alten[114]. Als sich sein Verhältnis zu dem neuen Geist immer mehr verschlechtert, lobt er, was jene tadeln, weil sie es tadeln und umgekehrt. Da Gerstenberg eine immer schärfere Tonart ihm gegenüber anschlägt — wir hören noch davon —, ist es sehr möglich, daß seine völlig verwandelte Auffassung — „ich halte es zwar nicht mit denen, die die Kühnheit von schwer zu übersetzenden Büchern mit dem Machtspruche zurückschrecken: Sie sind unübersetzlich"[115] — direkt gegen Gerstenberg gezielt ist, um so mehr, als die „Deutsche Bibliothek" gerade von Übersetzungen der Zeit in einer Weise urteilt, die der Ansicht unseres Freundes fast durchweg entgegengesetzt ist[116].

Gerstenbergs Ansicht von der Übersetzung und ihrem Wert läßt sich zusammenfassen in dem Satz: das wahrhafte Original ist unübersetzbar, aber die gute Übersetzung, die das Organ hat für die nationale Sonderart des Originals, ist zur Bildung des Deutschen willkommen, schlechte Übersetzungen, die weder dem Gelehrten noch dem Publikum etwas bieten können, müssen auf das Entschiedenste bekämpft werden. Die Schärfe des Tons gegenüber diesen hat der „Sturm und Drang" von Gerstenberg nicht weniger übernommen, wie die Einsicht von dem Nutzen künstlerisch vollwertiger Übertragungen. „Man sage nur, dieß Buch ist unübersetzlich", ruft Schubart aus[117], „witsch! ist dir einer da, und übersetzt dirs, daß 'ne Lust ist." Die „Miethübersetzer", das „Übersetzergeschmeiß", die „unvollkommene Trödelware" betrachten die jungen Genies als das Unglück der Nation[118]. Die Polemik gegen Frankreich wird dabei unterstrichen, gemäß der ganzen nationalen Einstellung. Daher auch gelegentlich — und dazu hatten sie, die das neue geistige Deutschland heraufführten, ein gutes Recht — das Mißtrauen gegen alle Übersetzer, die sich, der Begabung zum Trotz, doch immer so ausnehmen, „wie ein Chineser, der zum erstenmal ein deutsches Kleid anlegt"[119]. Wie schon bei Gerstenberg enthält andrerseits das Lob guter Übersetzungen eine Pike gegen das gelehrte Bonzentum, das in den Übersetzungen die Hauptursache für den Verfall der Kenntnis der gelehrten Sprachen erblickte. Der schon von Gerstenberg herbeigezogene Gesichtspunkt wird jedoch noch viel stärker herausgearbeitet: der Geschmack wird nicht durch die Philologen, sondern durch den „lesenden Theil des Publikums" festgesetzt. Wenn dessen Empfinden durch gute Über-

tragungen gebildet wurde, so komme für die Nation mehr dabei heraus, „als wenn die Schriftsteller des Alterthums blos in den Cabinetten der Gelehrten verschlossen bleiben"[120]. Die Richtung der Zeit, die auch und vor allem gerade im Geistigen auf Demokratisierung ging, prägt sich in diesem Punkt bei den Nachfolgern entschiedener aus als bei Gerstenberg, der Kulturaristokrat war und das, nicht trotzdem, sondern weil er an Stelle des literarischen Salons eine nationale Dichtung zu haben wünschte und weil er sich, wie wir gesehen haben, die Erziehung des „Publikums" zum Volk als Ziel gesetzt hatte. Die Forderung: um der wahrhaften inneren Treue willen von der wörtlichen Treue abzusehen, wird allmählich eine Selbstverständlichkeit. Gerstenbergs Energie gerade in diesem Punkt, die mit seiner ganzen Theorie der „inneren Stärke" natürlich aufs engste zusammenhängt, war nicht mehr nötig. Schon 1767 hatte der feinsinnige und von der neuen Geistesrichtung verschwenderisch gelobte Meinhard über „die eigene Farbe" des Stils wie über etwas längst Bekanntes reden können[121]. Mochte auch die „Allgemeine deutsche Bibliothek" gelegentlich grämlich über die Neuerer schelten und namentlich den Kampf gegen die französischen Übersetzungen mißbilligen[122], auch sie konnte den frischen Luftstrom, der durch das literarische Deutschland wehte, nicht ganz aussperren; sie hat im Gegenteil mitgeholfen, den deutschen Geist für die großen kommenden Übersetzer-Leistungen empfänglich zu machen, die unmittelbar aus der Pionier-Arbeit Gerstenbergs und derer hervorwuchsen, die in seine Fußtapfen traten, nachdem die — notwendigen! — Übertreibungen einer klareren und harmonischeren Einsicht gewichen waren.

## 6.

Es handelt sich in diesem Abschnitt nicht darum, zum soundsovielsten Male über eine Selbstverständlichkeit zu diskutieren, sondern darum, dem Kritiker Gerstenberg noch einmal, zusammenfassend, ins Auge zu blicken.

„Ein Poet ist zugleich ein Mensch, ein Bürger und ein Christ." Dieser Satz steht in Breitingers „Critischer Dichtkunst"[1]. Heute würde man sagen: ein Mensch, der zugleich Bürger und Christ ist, kann kein Poet sein. Der Inhalt dieser beiden Sätze bezeichnet die Spannung der beiden Pole, zwischen denen die endlosen Dis-

kussionen über die Beziehungen von Kunst und Moral seit der Antike und bis zur Gegenwart einherpendeln. Zumal wenn man bedenkt, daß trotz jenes Umschwungs unsere jüngste Kunst eminent ethisch gerichtet ist, daß also das, was unter „Moral" zu verstehen ist nicht weniger als der Begriff der „Kunst" und besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts Schwankungen unterworfen war, denen fast immer zeitcharakteristische Bedeutung zukam. Es wäre unmöglich gewesen, daß man von den jungen Genies noch etwa die von Dusch und tausend anderen langatmig beantwortete Frage gehört hätte: ob ein Lehrgedicht Poesie sein könne? Aber es war durchaus nicht unmöglich, daß Schubart in den Alten ein Mittel sah, wenigstens die Kinder „durch Empfehlung großer Grundsätze vorm gänzlichen Verderben" zu bewahren[2]. Indem Gottsched Poesie und Moral zu einer untrennbaren Einheit verband, erwarb er sich, darüber kann kein Zweifel mehr bestehen, um die Ausbreitung der ersten in Deutschland ein unbestreitbares Verdienst. Um ihre Ausbreitung — nicht aber um ihre Erkenntnis und ihre Autonomie, die er im Gegenteil vernichtete, nicht zum wenigsten darum, weil er unter Moral lediglich den dünnen und müden Tugendbegriff der Aufklärung als höchstes Symbol der Vernunft verstand. Wie unzählige mit und nach ihm, allen voran seine erbittersten Gegner, die Schweizer. Die revolutionäre Tat der neuen Zeit besteht nicht darin, wie man später immer behauptete und wie man es auch heute noch hören kann, daß die Beziehungen zwischen Kunst und Moral überhaupt, sondern daß die Abhängigkeit der einen von der anderen geleugnet wurde. „Wer Moral sucht, kann Mosheims und Millers Quartanten lesen" ruft derselbe Schubart seinen Schwaben zu[3]. Moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt, wie Goethe später sagt[4], ihm sein Handwerk verderben, aber — und hier spricht er ebenfalls ganz aus der Seele der Mitkämpfer seiner Jugend — ein gutes Kunstwerk kann und wird moralische Folgen haben. Damit sind in der Tat hunderte von Abhandlungen, vor und noch mehr nach ihm verfaßt, überflüssig geworden. Man kann aus der Kenntnis der verschiedenen Epochen, der sie beherrschenden Kunstrichtungen und (wahrlich nicht nur ästhetischen) Weltanschauungen begreifen, daß es ihre Wortführer immer wieder drängte, längst Gesagtes von neuem zu untersuchen, um so mehr, als sie wirklich keine Ahnung

davon hatten, daß sie, welchen Standpunkt sie auch gewählt hatten, immer nur schon irgendwo Gesagtes wiederholten. Indessen: der alte Mauvillon hat für alle Zeiten das erlösende Wort gesprochen (und auch für alle Gattungen der Poesie)[5]: „Daher hab' ich über nichts mehr lachen müssen, als über die Streitigkeiten, die hie und da über die Moralität der Schaubühne und über ihren Einfluß auf die Sitten geführet worden sind. Alles das ist lächerlich."

Daß Gerstenberg, selbst wenn er die Neigung dazu verspürt hätte, ganz unfähig gewesen wäre, eine systematische Betrachtung über das Verhältnis von Kunst und Moral anzustellen, braucht, nachdem wir seine kritische Art hinlänglich erkannt haben, nicht mehr bewiesen zu werden. Aber er hatte gar nicht das Bedürfnis, sondern entwickelte sich, nachdem er den Gottschedianer der Gymnasiasten- und Studentenzeit abgestreift hatte, auf den weitsichtigen Standpunkt hin, den die Worte Mauvillons bezeichnen. Trotz Nicolais Abhandlung, trotz des „Sendschreibens über die Sittlichkeit der Tragödie", das der siebente Band von Weißens „Bibliothek" veröffentlicht, trotz Home und Dubos, die sich ebenso eingehend gerade mit dieser Frage beschäftigt hatten, wie er sich mit ihren Werken, geht er dem Problem als solchen aus dem Wege. Doch lassen gelegentlich scharfe und pointierte Wendungen erkennen, daß das Problem schon dem Mitarbeiter Weißens gar keines mehr bedeutete. Wo hätte das stärker zum Ausdruck kommen sollen, als in der Polemik gegen Bodmer! Den hatte Sulzer über Homer und Virgil gestellt, weil er die Menschen zur Tugend ermuntere[6]. Gerstenberg macht, im stärksten Gegensatz zu seiner jugendlichen Begeisterung für die «instructions morales», den Trauerspielen Bodmers zum Vorwurf, daß sie von „unzeitigen Sittensprüchen" strotzen[7]. Hier kämpft er noch Seite an Seite mit Weiße[8] und Nicolai, der bei der Lektüre Bodmerscher Stücke „ganz sanft" einschläft[9] und später noch, als er die neue Auflage von Gerstenbergs „Tändeleyen" anzeigt, die Gelegenheit wahrnimmt, sich an den „frommen schweitzerischen" Kunstrichtern zu reiben, die nichts leiden könnten, was nicht „plump moralisch" sei[10]. Aber Gerstenberg — wir haben das ja schon öfters feststellen können — gehörte durchaus nicht zu denen, die das Kind mit dem Bade ausschütten. Jede Überspannung erzeugt einen ebenso überspannten Gegenschlag, zumal in geistig erregten Zeiten, die um

eine neue Bildungsatmosphäre kämpfen. Es war begreiflich und notwendig, daß sich der junge Gerstenberg, der sich eben vom Gottschedischen Zwange befreit hatte, gegen eine anders und doch ähnlich geartete Verkörperung dieses Zwanges, wie sie Bodmers „Dichtungen" darstellten, mit der ganzen Heftigkeit eines Menschen wandte, der verbrennt, was er eben noch verehrt hat. Es war seine geschichtliche Mission, daß er an die Stelle der „Tugend" den Menschen und seine Leidenschaft stellte. Doch schon sein verehrter Dubos verwahrt sich zwar gegen die Beschuldigung, er meine, dramatische Gedichte wären „unfehlbare und allgemeine moralische Arzeneyen"; betont aber, er wolle weiter nichts sagen, als daß dramatische Gedichte die Menschen bisweilen „von einer Schwachheit heilen" und ihnen das Verlangen einflößen, besser zu werden[11]. Nichts anderes meint Goethe, wenn er 1829 das Lehrgedicht untersucht und dabei zu dem Ergebnis kommt: „Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren wert wäre; er muß die Lehre selbst daraus ziehen wie aus dem Leben." Gerstenberg ist denn auch — und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß ihm hier Dubos Führer gewesen ist, denn die Gefahr sich zu verrennen lag natürlich für den jungen Kritiker sehr nahe — ganz entfernt von einem im Kern immer greisenhaften und unlebendigen l'art pour l'art-Standpunkt. Während der dritte Schleswigsche Brief den Schweizer Moraltaumel noch köstlich zaust, bricht der zwölfte eine Lanze für den von Gerstenberg immer sehr hoch geschätzten Richardson und seinen Grandison, weil er die Tugend verherrliche, die aber eben nicht die langweilige Bodmers und der Seinen ist, sondern eine, die aus der Leidenschaft eines wirklichen Poeten stammt[12]. „Moral" und „Charakter" sind keine Gegensätze, wenn nur der Dichter ein Dichter ist, wenn das Werk organisch gewachsen und die Poesie nicht durch „zufälligen Aufputz" ersetzt ist. Für Gerstenberg hat die von Mendelssohn besonders scharf vorgenommene Trennung zwischen moralischer und dichterischer Schönheit schon sehr bald ihre Bedeutung verloren. Sie war ihm selbstverständlich im Hinblick auf die Absicht des Künstlers: die Kunst steht nicht unter der Herrschaft der Moral. Ebenso selbstverständlich aber ist ihm — und damit kam er nicht nur über Mendelssohn, sondern über die gesamte Aufklärung, auch über die angebliche

Aufgeklärtheit späterer Zeiten hinaus — die immanente sittliche Wirkung aller Kunst. So wenig er selbst und gerade für Kinderlieder dulden kann, daß nur im geringsten „moralisiert" wird[13], je weniger er eine pedantische Nutzanwendung billigt, die um so schlimmer ist, je treffender und witziger sie gesagt sei[14], um so überzeugter ist er, daß ein Gedicht „voller Unterricht" sei, „wenngleich keine Lectionen darinn gegeben werden"[15]. Zusammenfassend sagt er an anderer Stelle[16]: „An sich ist die Sache deutlich genug. Man braucht nur einen wahren Dichter gelesen zu haben, um zu begreifen, daß in Akensides Pleasures of Imagination mehr Geist eines Dichters sei, als in Popes Moral Epistles, und einem Menschen von gutem natürlichen Urtheile, der sich noch den Kopf nicht mit Sophistereyen verwirrt gemacht, muß auf den ersten Blick einleuchten: daß ein Werk, worinn Säße des Verstandes mit Methode des Verstandes vorgetragen werden, einer ganz andern Natur sey, als ein Werk, wo die Phantasie mit ihren eigenthümlichen Begriffen ihren eigenthümlichen Gang geht .... daß in einem Gedichte der Grund selbst poetisch, d. i. in einer poetischen Seele angelegt seyn müsse; ..... daß es eine andere Frage sey, ob ein Dichter ein Lehrgedicht gemacht, und eine andre, ob ein Lehrgedicht, theoretisch betrachtet, ein Gedicht sey."

Der Befreier des Genies aus den Banden eines Rationalismus, der um so ungeistiger war, je geistiger er sich gebärdete, hat mit dieser weitblickenden Auffassung das Siegel gedrückt auf seine innere Berufung zum Kritiker der Zeit, deren Spiegel die Literatur war. Weil er, troß aller Opfer, die er, das Kind der Übergangsepoche, dieser Epoche bringen mußte, sich nicht in eine auf die Spiße getriebene Gegeneinstellung verrannte, hat er die produktiven Werte des Übergangs für das neue Geschlecht gerettet, hat er, und er vor allem, dafür gesorgt, daß endlich einmal wieder in Deutschland das literarische Leben nicht nur Spiegel, sondern auch Ausdruck der Zeit wurde. Das nicht hoch genug zu wertende Verdienst des Kritikers Gerstenberg besteht darin, daß er die Wege wies, auf welchen die Literatur wieder zur Dichtung werden konnte. Das aber ist ebenso seiner künstlerischen Einsicht zu verdanken, wie der moralischen Kraft, die hinter ihr stand. Wenn Gerstenberg das uralte Problem „Kunst und Moral" ohne jede Engherzigkeit nach irgendeiner Seite hin anzufassen wußte, so beruht diese geistige

Freiheit nicht zum wenigsten auf erlebter Moral, d. h. auf dem Erlebnis der Unbedingtheit, mit der er als Kritiker, unbekümmert um die Richtung, dem diente, was er als notwendig erkannt hatte. Der moralische Impetus der künstlerischen Persönlichkeit, die Gerstenberg heißt, und die sich künstlerisch fast ausschließlich als Kritiker auswirkte, ist der Schlüssel für seine historische Bedeutung und die Erklärung für den Erfolg, den er bei der Jugend hatte.

Was das bedeutet, wird uns besonders klar, wenn wir uns an den privaten Menschen Gerstenberg erinnern, wie er uns im fünften Kapitel dieses Buches entgegengetreten ist. Zwischen diesem und dem Kritiker besteht ein Bruch, so groß, daß man zweifeln könnte, ob man es überhaupt mit den gleichen Männern zu tun hat. Der eine: ein mutiger Bekenner, der die Autonomie der Kritik als selbständiger Kunstform ein tüchtiges Stück weiterbringt; der andere: geplagt von der nervösen Angst, bei seinen Mitmenschen anzustoßen, immer geneigt, Kompromisse zu schließen, sein Selbst zugunsten seines Ich aufzugeben. Der eine: eine lebendige Individualität, getragen von dem starken Gefühl, eine Mission zu besitzen; der andere: ein Neurastheniker, der sich in Stunden des Rauschs als Sieger über das Leben fühlt, dem er doch niemals gewachsen ist, je länger er lebt, um so mehr entpersönlicht. Der eine: ständig bemüht, die Menschen zu verändern, um sie besser zu machen; der andere: fast beflissen bestrebt, die Verhältnisse zu ändern, um es sich bequem zu machen. Der eine: in Worten und Wollen frei von allem, was nicht er selber ist; der andere: unfrei, der Ketten der Zeit bedürfend, die er selbst verspottet. Göttlicher als Gott ist der Mensch, der ihn liebt und wer liebt ihn mehr, als der, der sein Ebenbild frei machen möchte. Das ist der Kritiker Gerstenberg. Der andere aber, der Mensch, der Bürger des 18. Jahrhunderts, bleibt ein Kind seiner Gesellschaft, das keinen höheren Kodex kennt, als den, den sie aufgestellt hat. Der Vorläufer der Stürmer und Dränger, der auf dem Gebiete der Kunst auch als moralische Persönlichkeit die Aufklärung überwindet, bleibt als Mensch tief in ihr stecken. Es ist kein Grund vorhanden, darüber Klage zu erheben, daß sich der Sieg des Irrationalismus zuerst in der Dichtung durchsetzte. Aber man sieht an Gerstenberg, was die Menschen zu leiden hatten, die Schrittmacher dieses Sieges waren, man sieht, wie viel Opfer — von denen kein Lied und kein

Heldenbuch kündet — fallen mußten, bevor die neue Atmosphäre den ganzen Menschen durchdringen konnte. Hamanns Größe ist die religiöse Inbrunst, die den ganzen Mann erfüllt. Gerstenbergs Tragik ist es, daß er die „Sprache Gottes" nicht verstand. Indem Hamann dem neuen Individualismus aus seinem Blute heraus die religiösen Weihen gab, hat er ihm alle menschlichen Triebe und Kräfte verschmolzen. Gerstenberg beschränkte sich auf eine einzelne Seite der Kultur und mußte daran zerbrechen in dem Augenblick, wo er auf diesem einzelnen Gebiet seine Mission erfüllt hatte und ein widriges äußeres Geschick eine andere Leidenschaft von ihm forderte als die des kritischen Reformators. Wenn wir daran denken, daß die Anarchie der europäischen Kultur, die wir jetzt erleben, ihren letzten Grund hat in der Entfesselung des Individuums, wie sie im 18. Jahrhundert einsetzte, dann wird unser Held nicht nur zum Sinnbild der Epoche, die er zu gestalten suchte, sondern auch der gesamten Entwicklung von der Aufklärung bis in unsere Tage. Das zentrale Erlebnis der Menschen, die diese Entwicklung gerade in ihrem letzten Stadium erlitten haben, ist das immer stärker werdende Bewußtsein, daß durch die Emanzipation des Individuums, die schließlich zu seiner Vergöttlichung führte, die es zusammenfassende Einheit in Scherben ging, so zwar, daß unter ihnen auch das Individuum selbst begraben wurde. Diese Einheit fehlte Gerstenberg, er bereits war Spezialist, der, weil er Spezialist war, an die sittliche Grundlage und Kraft des Menschen nicht mehr glaubte und nicht die Fähigkeit besaß, eine neue Religiosität zu entbinden, in das Chaos gestürzt wurde und unterging. Hätte Gerstenberg ein halbes Jahrhundert später gelebt, so würde er, bei gleicher Veranlagung, wahrscheinlich Selbstmord begangen haben oder die Götter, die er mit entthronen half, hätten seinen Geist umnachtet. Wenn er statt dessen, von der Welt vergessen — und er lebte ja wirklich nicht mehr, er war ja nicht mehr produktiv, er kämpfte nicht mehr, sondern er vegetierte — ein popularisierender Kantinterpret wurde, so ist das lediglich ein weiteres Merkmal für sein teilweises Verhaftetsein in der Aufklärung, deren Kennzeichen es immer war (denn es gibt „Aufklärung" ja nicht nur im 18. Jahrhundert), daß sie Faust durch Wagner erstickte.

Aber gerade in der Übergangsnatur Gerstenbergs lag ein Zau-

der für das junge Geschlecht. Lessing erschien diesen Sturmgesellen fertig, sogar starr. Bei aller Verehrung für ihn stieß sie sein Selbstbewußtsein ab. Sie wollten darin weniger die moralische Kraft sehen, die dahinter stand, die es durchdrang, als eine Begrenzung ihrer trotz aller moralischen Tendenzen ins Grenzenlose schweifenden Sehnsucht. In Gerstenberg erfühlten sie größere Fülle und vor allem Widerstände gegen die gleiche moralische Wucht, unter denen sie selbst zu leiden hatten (und die sie freilich ganz anders fruchtbar zu machen verstanden als er). Lessings Ethos ist in Gerstenberg nicht weniger stark vorhanden, aber es ist erweicht. Diese Erweichung ist das Bindeglied zum „Sturm und Drang", der andrerseits, gerade weil er sie fühlte, um so stärkere Sympathie für die Unbedingtheit hatte, mit der Gerstenberg, trotz ihrer, seinen Weg ging. Wie auch andrerseits diese „Erweichung" die moralische Größe des Kritikers Gerstenberg nicht mindert, sondern hebt. Worüber Lessing als festen Besitz verfügte, darum mußte Gerstenberg ringen. Und er rang darum mit so großem Erfolg, daß nicht bloß seine Kritik dadurch ihre sichere und fortzeugende Stoßkraft erhielt, sondern auch der Mensch Gerstenberg durch den Kritiker aufrecht gehalten wurde. Dieses Ringen unterscheidet Gerstenberg von Lessing, unterscheidet die jungen Genies von der Aufklärung, unterscheidet jede Jugend von den — noch so weitblickenden — Vertretern der Tradition. Der heilige Geist ist kein Gnadengeschenk, weder im Leben des einzelnen noch im Leben der Völker. Die Jugend muß sich ihn verdienen. Jung ist, wessen Glaube jede Enttäuschung überdauert, wer für seinen Glauben leiden kann und wer das Schöpferische seines Ichs durchsetzen muß, trotz aller Widerstände, wegen aller Widerstände. In diesem Sinne ist der Sturm und Drang wirklich jung gewesen, nicht nur an Jahren, sondern auch an Gesinnung. In diesem Sinne war der Kritiker Gerstenberg jung. Der — notwendige — Irrtum des Sturm und Drangs war, daß er beim Rausch stehen blieb, daß er sich verströmen, aber nicht zur reinen Gestalt kommen konnte. Notwendiger Irrtum: das heißt Schicksal. Wie es Gerstenbergs Schicksal war, daß er verdämmerte, wo seine Nachfolger sich in Flammen verzehrten. Aber wir brauchen nur an jene Richtung der deutschen Geistesgeschichte zu denken, die sich zum erstenmal das „junge" Deutschland nennt, um zu erkennen, wie viel höher die Stürmer und

Dränger des 18. Jahrhunderts standen, die nur rangen und keinen Erfolg hatten. Die Mitglieder des „Jungen Deutschland" waren niemals jung. An ihnen sehen wir, wie wesentlich das Ringen, wie unwesentlich, ja wie gefährlich der Erfolg sein kann. Die Größe der jungen Genies, die zugrunde gehen mußten, damit ein Goethe werden konnte, war ihre Erfolglosigkeit. Der Erfolg des „Jungen Deutschlands" war sein Unglück. Die törichten, flammenden, unüberlegten, unwissenden, kindlichen Vorläufer Goethes schufen ein Genie. Die angeblich geschlossenen Persönlichkeiten des „Jungen Deutschland" — geschlossen, weil nichts mehr da war, das aufzuschließen der Mühe gelohnt hätte —, diese überlegenen und überlegten, wissenden, routinierten und witzelnden Männchen jener „jungen" Generation konnten nichts, als sich dem Genie in den Weg stellen — wodurch sie es allerdings auch „schufen", indem sie die Kraft zum Widerstand in ihm stärkten. Aus der Lebendigkeit des Sturm und Drangs aber ging das Ideal hervor, das erlöst. Gerstenberg war es, der diese Lebendigkeit entzündete.

„Nicht jedes Leben darf sich Leben nennen, nicht jedes Sterben darf Vollendung heißen." So sagte jemand — Emil Gött —der, wie vielleicht kein zweiter, Typus unserer Übergangszeit ist. Gerstenberg lebte, so lange er ein Kritiker war. Als er aufhörte, sich kritisch, führend, mitreißend und einfühlend zu bestätigen, ging auch der Mensch Gerstenberg zugrunde. Als er starb, war nichts mehr da, das den Charakter der Vollendung hätte tragen können. Sein Tod und noch mehr das halbe Jahrhundert, in dem er sich selbst überlebte, scheinen den Stürmern Recht zu geben, die in jeder Vollendung Stagnation erblickten. In Wahrheit wäre gerade Gerstenberg — wir sahen es verschiedentlich — fähig gewesen, die ewige Unruhe des „Sturm und Drangs" in eine höhere Gesetzlichkeit hinüberzuleiten. Woran er scheiterte, leistete die Klassik, die vollendete, was er ihr als Aufgabe hinterlassen hatte. Er scheiterte, weil er Vorläufer war — nicht nur der jungen Genies, sondern ebenso derjenigen, die nach ihnen kamen! —, weil er zwischen den Zeiten stand. Hätte sich Gerstenberg auch als Künstler und Dichter in der eigenen Zeit so durchsetzen können, wie es ihm als Kritiker gelang, die Nachwelt würde ihn weniger schnell vergessen haben. Das lehrt Lessing. Gerstenberg ist das Opfer und zugleich eines der eindringlichsten Beispiele jenes großen kultur-

bestimmenden Prozesses, den wir Dualismus nennen. Geistesgeschichte ist eigentlich nichts anderes als der sich ewig wiederholende Kampf, den dieser Name bezeichnet. Dualismus ist der Sinn und die Tragödie der menschlichen Kultur[17]. Wie er sich im einzelnen im Kritiker Gerstenberg offenbart, haben wir gezeigt. Wie er den Menschen zerreibt, zeigt das fünfte Kapitel dieses Buches. Der Dualismus ist immer da, nur seine Erscheinungsformen wechseln. Scheint der eine Pol zum bestimmenden Faktor der Kultur geworden zu sein, so sind auch gleich die neuen Empörer da, die seine Herrschaft unterhöhlen. Aus der Klassik geht die Romantik hervor. Für die Epoche Gerstenbergs heißt der Dualismus: Gegensatz zwischen Rokoko und Gotik[18], zwischen Rationalismus und Irrationalismus, zwischen Literatur und Dichtung. Aber so verschiedenartig er auftritt, letzten Endes liegt ihm doch immer nur eins zugrunde: der Kampf zwischen der Seligkeit des reinen Paradieses und der menschenechten Lust dieser Welt, der Kampf zwischen Himmel und Erde, zwischen Ich und Du, zwischen Geist und Sinn. Simmel nennt den ersten großen Dualismus, daß der Mensch sich in die natürliche Gegebenheit der Welt nicht fraglos einordnet, wie das Tier, „sondern sich von ihr losreißt, sich ihr gegenüberstellt, fordernd, ringend, vergewaltigend und vergewaltigt". Aber dieser erste Dualismus wird auch der letzte, er wird immer sein und ist immer gewesen. Wir haben gesehen, wie wichtig für Gerstenberg der Gegensatz zwischen Ordnung und Fülle war, der ja auch nur den Widerspruch zwischen Geist und Natur ausdrückt. Als Gerstenberg aufhört, ein Kämpfer in der ästhetischen Welt zu sein, wird er in der wirklichen Welt im Kampf zwischen diesen beiden Polen erdrückt. Die Weltgeschichte ist besät mit den Leichen derer, die jede Begrenzung der Fülle als Gewaltakt empfinden, die sich das Leben nicht „vergewaltigen" lassen wollen und gerade darum von ihm vergewaltigt werden. Der Gegensatz zwischen Kunst und Moral, zwischen der ästhetischen Unendlichkeit und dem ethischen Gesetz ist ja auch nur eine andere Form desselben Grundprinzips. Der triebmäßige Zwang, die Welt zu gestalten und der nicht weniger triebmäßige, sie schöpferisch immer neu zu gebären, sind die stilbildenden Gewalten von Anfang bis in Ewigkeit. Der Kampf zwischen ihnen in ihm selbst ist das Schicksal des Dichters und dessen, der ihm den Weg bereitet (dem für seine Zeit die-

selbe Bedeutung zukommt wie dem Dichter). Die letzte Wahrheit der Welt ist ein ewiger Dualismus, und darum sind aus ihm und dem Umstand, daß er als solcher erlebt wurde, zu allen Zeiten und bei allen Völkern, die großen produktiven Leistungen hervorgegangen. Das im einzelnen und — womöglich — im ganzen zu zeigen, bleibt der Kunst- und Literaturwissenschaft der Zukunft vorbehalten. Vergessen werden darf darüber aber auch nicht, daß es Stunden gibt, ganz wenige schöpferische Stunden, wo der Dualismus überwunden ist, wo der Mensch so eins mit sich geworden ist, daß er das Reich des Ideals betreten kann. Der Dichter erlebt dann im schöpferischen Rausch die Vereinigung mit Gott, der Mensch, dem die Fähigkeit zu künstlerischer Gestaltung versagt ist, bringt die Urbilder zur Anschauung, die allen Erscheinungen der Zeitlichkeit zugrunde liegen. In solchen Augenblicken, wo sich der einzelne von seinem Selbst geschieden hat, wo die ewige Form des Dualismus, wo Freiheit und Notwendigkeit versöhnt sind, ist er „frei im liebevollsten Muß", ist er im tiefsten Sinne des Wortes: religiös.

Auch Gerstenberg hat solche Stunden gekannt. Als er sich an Shakespeare hingab, wo Lessing diesem nur gegenübertrat; als er das Recht der Kunst auf individuelles Leben pries; als er gegen den Regelzwang in die Schranken trat. Hinter Gerstenberg, dem Kritiker, steht das gebieterische Muß, es ist seine Natur, sein innerstes Leben, daß er die Schäden seiner Zeit bloßlegt, daß er die Erbärmlichkeit, die sich frech breitmacht, mit der ganzen Kraft des Zorns, der seine Mission erlebt, zurückweist, daß er das Große und Bedeutende, das um Anerkennung ringt, schützt und fördert. Er ging den Weg, den Ideen und nicht Interessen vorschreiben. Die Freude am Kampf, die den echten Kritiker auszeichnen soll, ist auch ein Merkmal seines kritischen Wesens.

Aber der Kritiker Gerstenberg, der ein religiöser Mensch war, weil er Kritiker war, hat sich selbst widerlegt, indem er schließlich erlahmte. Er mußte erlahmen; das war sein Schicksal. Daß er wirklich mußte, beweist seine Dichtung, der vollkommene Ausdruck des Dualismus, als dessen tragisches Opfer Gerstenberg fiel.

---

## VIII. Der lyrische Dichter.

1.

In demselben Jahre 1764, in dem Kant die anakreontischen Gedichte sehr nahe beim Läppischen fand, schreibt Vater Gleim an den Freund Uz[1]: „Von Herrn Gerstenberg hör und sehe ich nichts. Er soll in Dänischen Diensten Officier seyn, und im Hollsteinischen im Quartier stehen. Er könnte unser Chaulieu seyn, wenn er in einer gesellschaftlichen Welt lebte."

Wer mit uns den Kritiker Gerstenberg kennen gelernt hat, wird über diese Meinung des Allerweltsfreundes einigermaßen erstaunt sein. Gerstenberg, der Verächter der französischen „Natur", die nichts als Modegeschmack sei, soll auf den Bahnen Guillaume Amfrye de Chaulieus wandeln, des Lieblings der Pariser Damen, den Gleim auch einem seiner wirklichen Jünger, J. G. Jacobi, als leicht zu erreichendes Vorbild gepriesen hatte? Gerstenberg, der erbitterte Gegner jeder Nachahmung, der Nachahmer eines Nachahmers, den Jacobi „bey der Huldgöttin Bouillon" singen hört und den nachzuahmen er verzweifelt?[2] Gerstenberg, der leidenschaftliche Anwalt des ursprünglichen, elementaren Gefühls, ein Mitläufer jener deutscher Gressets, denen die Liebe, wie ihren französischen Vorbildern, ein tändelndes Gesellschaftspiel war? Unmöglich, obwohl ja auch Lessing die „Tändeleyen" eines Gresset würdig gefunden hatte.

Und doch: zwei Jahre später nennt der Autor der Schleswigschen Literaturbriefe den Autor der Lieder nach dem Anakreon „das liebenswürdigste deutsche Genie" und bittet ihn um die Erlaubnis, ihn künftighin seinen Gleim nennen zu dürfen[3]. Und wieder zwei Jahre später rühmt der Autor des „Ugolino" den „deutschen Gresset", Jacobi, den er viel lieber lese, als den französischen[4]. Aber damit nicht genug. Der Widerspruch zwischen dem Gerstenberg, den wir kennen gelernt haben und dem, den wir jetzt kennen lernen sollen, erweist sich noch als viel größer —

freilich auch als eine weitere Erklärung für seine auf dem Dualismus begründete seelische Struktur. Der mit Ehrentiteln so freigebige Gleim sieht in Gerstenberg selbst „unseren ersten Gresset" und kann es daher gar nicht begreifen, daß sein „Teuerster", anstatt seinen Freunden „so süße Freuden" zu singen, wie in den „Tändeleyen", sich mit solchen „Schrecken" abgibt, wie im „Ugolino". „Meinen Sie nicht, daß es ein größeres Verdienst ist, die Menschen vergnügt zu machen?"[5] Was mag Gerstenberg wohl gedacht haben, als er sich so auf den goldenen Mittelweg horazisch-anakreontischer Weltweisheit gewiesen und getadelt sah, daß er, anstatt in die seelischen Abgründe einer zum Hungertod verurteilten Familie herabzusteigen, nicht einen „Versuch über die Kunst stets fröhlich zu sein" geschrieben hatte? Nun: ganz dasselbe offenbar, wie sein väterlicher Korrespondent. Denn er antwortet diesem kurz und bündig[6]: „Ihre Philosophie, liebster Gleim, ist die meinige: auch ich halt es für ein größeres Verdienst, die Menschen vergnügt, als traurig zu machen."

Ist Gerstenberg in dieser Zeit, wo sein kritisches ebenso wie sein dramatisches Hauptwerk bereits hinter ihm liegen, wo er sich als Kritiker in der Hamburgischen Zeitung mehr und mehr bestätigt, wirklich noch ein „Affe Gleims"? Der Hinweis auf die genannten Werke genügt, um diese Frage zu verneinen. Aber es geht auch nicht an, Gerstenbergs sonderbare Lebensanschauung etwa nur aus dem Wunsch zu erklären, sich mit Gleim gut zu stellen im Hinblick auf die Hallesche Clique, die eben den „Ugolino" angekläfft hatte. Gerstenberg hat sich wenige Zeit später im Gegenteil nicht im mindesten gescheut, die „Jacobitchen" ganz gehörig aufs Korn zu nehmen. Es würde seinem ganzen damaligen Charakter auch durchaus widersprechen, daß er nur aus Opportunitätsgründen eine Weltanschauung bejahen sollte, mit der er innerlich nichts gemein hatte. Gerstenberg ist in Wahrheit bis über den Höhepunkt seiner produktiven Zeit hinaus ein Stück Anakreontiker gewesen. Er hat die Anakreontik, die doch mehr ist als der dichterische Ausdruck der Aufklärung, genau so wenig überwunden, wie er diese überwunden hat. Deshalb heißt auch das Problem bei der Würdigung seiner „Tändeleyen" und seiner „Prosaischen Gedichte" umgekehrt: inwieweit kam der Tändler bereits als Tändler über eine Massenproduktion hinaus, bei der

„die Mädgen gähnen müssen"[7]? Inwieweit war der, der als Nietzsche die David Friedrich Strauße des Jahrhunderts zu Paaren treiben sollte, die unentwegten Verkünder eines munteren Liebesphilisteriums, das mit der Wollust kokettierte, anstatt von der Leidenschaft durchrüttelt und emporgetrieben zu werden, schon selber Nietzsche, als er scheinbar noch auf den Bahnen des „deutschen Anakreon", Gleim, mutwillig dahin tändelt?

Auch Lessing war in seiner Jugend Anakreontiker. Auch Lessing nannte die erste Sammlung seiner Verse „Kleinigkeiten". Er steht damit nicht weniger im Gegensatz zu seiner weiteren männlichen Produktion als der Dichter der „Tändeleyen" zu dem Verfasser der Schleswigschen Briefe. Gerstenberg hat seinem Erstling Verse Gressets vorangestellt, die von dem Stolz lispeln auf die zärtlichen Rosen der Liebe und von dem erhabenen Lorbeer Ugolinos noch nichts ahnen lassen. Gleim scheint also zu seiner Prophezeiung allen Anlaß gehabt zu haben. Auch Lessing hat Gresset und Chaulieu, den „alle Grazien liebkosen"[8], anerkannt, ja bewundert und ausdrücklich die Meinung zurückgewiesen, es sei „was kleines oder schimpfliches", ein anakreontischer Dichter zu heißen[9]. Aber zwischen Lessing und Gerstenberg besteht doch ein großer Unterschied. Wie Gerstenberg als Kritiker, in Form und Gehalt, über Lessing hinausgekommen ist, so hat er auch als anakreontischer Dichter nicht bloß ihn selbst, sondern auch die ganze Richtung überwunden, und nicht nur die Richtung, soweit sie Richtung, d. h. modische Nachahmung, sondern auch soweit sie produktive Gestaltung gewesen ist.

Diese wird nun allerdings von der Literaturgeschichte gemeinhin geleugnet. Was sich in Spezialarbeiten und allgemeinen Darstellungen über die vorklopstockische Lyrik findet, beschränkt sich auf die gleichen Feststellungen, die einer von dem anderen übernimmt und alle darauf hinaus laufen: die Anakreontik ist fremdes französisches Gewächs und hat mit der allmählichen Selbständig-Werdung des deutschen Geistes nichts oder wenig zu tun. Infolgedessen feiert die übliche Entlehnungsjagd gerade hier ihre so bequemen Orgien. Daher kommt es denn aber auch, daß die Entstehung unserer modernen Lyrik im 18. Jahrhundert noch ganz im dunklen liegt und daß noch nicht einmal die Frage aufgeworfen ist, ob die anakreontische Flut, trotz aller Verbindungen

mit der französischen Gesellschaftspoesie, nicht doch letzten Endes deutschen Charakter zeigt[10].

Es darf leider nicht meine Aufgabe sein, diese wichtige Frage an dieser Stelle zu beantworten; das würde den Rahmen der Darstellung sprengen, um so mehr, als die an dieser Stelle zu würdigende literarische Leistung Gerstenbergs quantitativ gering ist, sowohl im Hinblick auf seine eigene andere Produktion wie auch im Hinblick auf die übrigen Vertreter der Lyrik im 18. Jahrhundert vor dem Auftreten der jungen Genies. Außerdem habe ich hier Gerstenberg nicht zu würdigen innerhalb einer Geschichte der Lyrik, sondern seine Lyrik als Mittel anzusehen, das dazu dienen soll, den Typus zu begreifen, den Gerstenberg darstellt. Ich muß meine Untersuchungen zu dem größeren Problem, das in seiner Bedeutung weit über die Grenzen der Lyrik hinausreicht, daher für eine andere Gelegenheit aufsparen. Hier beschränke ich mich darauf, die Hauptgesichtspunkte anzudeuten und zu skizzieren, welche Linien der Entwicklung es zu verfolgen gilt. Vor allem wäre eine Darstellung der Lyrik des 17. Jahrhunderts nötig[11]. Und zwar eine Darstellung, die sich nicht mit einer ästhetischen Würdigung begnügte (so wichtig die ist), sondern die viel intensiver als es bislang, auch von anderen Gegenden der Wissenschaft her, geschehen ist, eine eingehende psychologische Fundamentierung vornähme. D. h., die zeigen müßte, wie durch allen barocken Überschwang hindurch, in allem barocken Überschwang, in den verschiedensten Persönlichkeiten und in den verschiedensten Gegenden (z. B. in Hamburg und Nürnberg, aber nicht in Schlesien!) bewußt und unbewußt, als gläubige Sehnsucht oder als drängender Versuch, ein Typus sich lebendig zu erhalten sucht, der eine (in der Tat niemals ausgestorbene) nationale Tradition erhalten möchte. Weiter hätte eine solche Betrachtung zu zeigen, wie die nüchtern-praktische, philisterhaft-muffige und amusische Poetik eines Christian Weise durchaus nicht die im Kern aristokratischen Ideale des 17. Jahrhunderts widerlegt, nicht einmal als eine wirksame Reaktion gegen den Schwulst erscheint (wenigstens nicht auf lyrischem Gebiet), wohl aber durch den zu tiefst undeutschen Nützlichkeitsfanatismus eine Gegenposition ins Feld ruft, die im Weltlichen durch einen seelisch begründeten Individualismus die Plattheit des Bombastes nicht weniger unterhöhlt, als die Platt-

heit der Oberlehrer-Poesie von Zittaus Gnaden und die im Geistlichen wenigstens den Versuch wagte, den Menschen aus optimistischer Flachheit und pseudo-didaktischem Banausentum zu befreien und metaphysisch zu begründen, ihn an Gott zu binden. Andrerseits aber wäre in eingehender Detailanalyse zu zeigen, wie die „Überflüssigen Gedanken der grünenden Jugend" zwar die Neu-Anknüpfung an Frankreich um eines geläuterten „Geschmackes" willen notwendig machten, wie aber gerade das „Gesellschaftslied" Weises national fixiert ist und sich eben dadurch bis in die Zeiten der Hallenser Anakreontik produktiv erweist. Von den gesellschaftlich gebundenen „Gelegenheitsgedichten" der Klay, Birken, Hunold, Weise usw. führt eine genau zu entwickelnde und zu analysierende Linie über die pseudo-gesellschaftliche „Gelegenheitsdichtung" der deutschen Anakreontik bis zu der echten Gelegenheitsdichtung Goethes. Die eingehendste Betrachtung — nach rückwärts sowohl wie nach vorwärts — hätte dann Brockes zu erfahren, der sonderbarerweise, trotz einiger Einzelarbeiten, noch nicht im Entferntesten die Stellung in der Geschichte unserer nationalen Lyrik erhalten hat, die ihm gebührt. Brockes steht am Beginn des 18. Jahrhunderts. In ihm schlägt zum ersten Mal, noch schüchtern zwar, aber doch bis ins Kleinste spürbar, die deutsche Seele ihre Augen auf. Brockes ist Marini, Vondel, Horaz, überhaupt Antike, Engländer. Aber Brockes ist gleichzeitig auch eine Individualität, welche die Literatur überwindet, nicht, wie immer behauptet wird, weil er die Schöpfung genauer betrachtet und beschreibt, als irgend ein anderer vor ihm, sondern weil er — gewiß nicht immer, aber in seinen glücklichsten Augenblicken — die Natur gestaltet, indem er um sie ringt. In Brockes steht wieder auf, was seit Stieler auf der einen Seite, seit Spee und Scheffler auf der anderen, im Laufe des 17. Jahrhunderts verschüttet, verphilistert, banalisiert und veräußerlicht worden war. In Brockes kämpfen zum ersten Mal — und eben darum steht er am Eingang, ist er der Eingang des für die Entwicklung unserer nationalen Literatur entscheidendsten Jahrhunderts — jene beiden Typen um Vereinigung, für die dann die Folgezeit die reinste Verkörperung in Haller und Hagedorn hervorbringt. Die Geschichte unserer Lyrik in den kommenden Jahrzehnten ist nichts anderes als der Kampf um die Vereinigung dieser beiden Expo-

nenten, die in Goethe erreicht ist. Hagedorn hat nachgeahmt — so ziemlich alles, was damals nachzuahmen war: Griechen und Lateiner, Franzosen und Engländer und er hat nicht verfehlt, in Anmerkungen und Noten die Quellen seiner literarischen Produktion anzugeben. Aber nicht das ist das Wichtige, daß seine Vorbilder Horaz und Chaulieu und Gay und Pope usw. waren, sondern daß es ihm gelungen ist, in seinen Liedern gelungen ist, für ein neues gesellschaftliches Ideal einen neuen Rhythmus zu finden. Der Wissenschaft bleibt die Aufgabe, nicht im einzelnen die Übereinstimmungen zwischen Hagedorn und seinen Vorbildern aufzuspießen — darin ist genug und übergenug geschehen —, sondern die Verbindungslinien zu erkennen, die aus den Zeiten der Renaissance und galanten Lyrik[12] über das Barock und Brockes zu Hagedorn hinlaufen und dabei wird nicht das Versmaß des Horaz oder die Motive des Pope als mitbestimmender Faktor einzuschalten, sondern das Atmosphärische des Horaz und des Pope usw. und ihr Ethos in der eigentümlichen Umschmelzung durch Hagedorn zu würdigen sein. Erst wenn man erkannt hat, wo und worin die Ansätze einer nationalen Lyrik bei Hagedorn zu finden sind, dann erst wird man den Maßstab finden, nach dem das Riesenheer der ihm im Preis des Weines, der Freude und der Liebe Nachsingenden zu würdigen ist. Dann erst wird man die Gleim und Uz und Jacobi und Götz nicht mehr in einen Topf werfen. Man wird zwischen antiker und französischer Anakreontik unterscheiden und vor allem ein Organ dafür haben, daß z. B. Uz ein wirklicher Dichter, weil Neuschöpfer, Gleim ein eigentlicher „Anakreontiker", weil geschickter Verfertiger überlieferter Formen und Gefühlchen ist. Hagedorns Antipode ist Haller. Hagedorn ist ein optimistischer Lebemann, der das, was ist, gut nennt. Haller ist durchfurcht von einem abgrundtiefen Pessimismus. Die Linie von ihm rückwärts zur Reformation und zum Pietismus und vorwärts über den trotz Waniek noch nicht nach Gebühr gewürdigten Pyra zu Klopstock liegt im Grunde noch ganz im Dunklen. Die Rolle, die seine „Alpen" für die Überwindung der „Anakreontik" bedeuten, noch kaum geahnt; was seine Liebesgedichte für die Entwicklung unserer Liebespoesie bedeuten, zum mindesten noch nicht dargestellt. Haller lebte, als die Aufklärung wuchs, ihren Höhepunkt erreichte und durch die jungen Genies den Todesstreich

empfing. Aber schon bei Haller ist vieles im Keim enthalten, was Schlachtlosung der Stürmer und Dränger wird[13]. Deren Tragik ist es, daß sie vergebens ringen um die Bewältigung eines unendlichen Erlebens, der Totalität des Lebens (Haller) durch die Form (Hagedorn). Es ist ja das allerdings begreifliche Schicksal des deutschen Geistes überhaupt, nicht nur im 18. Jahrhundert, daß das Heitere und Unproblematische seine Gestalt viel eher findet, als das Tragische und Ringende. Haller aber plus Hagedorn: das ist Klassik.

Gerstenberg war auf dem Wege zu dieser Klassik. Der Altonaer Gymnasiast hat ebenso dem Geist Hagedorns geopfert wie dem Hallers. Wir haben den Kritiker Gerstenberg kennen gelernt und können schon aus dieser Kenntnis allein die Überzeugung gewinnen, daß er, bereits in Altona pietistischer Seelenlage verflochten, dem Element des Schweizers näher stand, als dem des Hamburgers. Trotzdem ist dieses zunächst stärker in ihm. Äußere Einflüsse, wie namentlich der auch für den Kritiker Gerstenberg nicht immer glückliche Verkehr mit dem Autor der „Scherzhaften Lieder“, Weiße, haben Haller zunächst zurückgedrängt. Chaulieu, der vergötterte Liebling Hagedorns, scheint Schirmherr der Gerstenbergischen Muse zu sein und Gleim also recht zu haben. Allerdings nur: scheint. Denn Gerstenbergs „Tändeleyen“ sind ganz etwas anderes als Reime nach Anakreons Manier. Sie sind der echte Ausdruck eines produktiven Elementes, das in ihrem Verfasser wirkt. Wenn dieses doch nicht so fruchtbar gemacht wurde, wie der Anfang hatte hoffen lassen, so trägt die Schuld daran Haller, der in Klopstock für Gerstenberg neu ersteht. Daß der „Anakreontiker“ durch den Pathetiker verdrängt werden kann, ist bedeutsam für zweierlei, das wieder im engsten Zusammenhang miteinander steht. Einmal dafür, daß die „anakreontische“ Richtung seiner lyrischen Ausdruckskraft doch nicht stark genug war, um nicht einem neuen Einfluß weichen zu müssen. Zweitens aber dafür, daß Gerstenberg innerlich schwankte, daß er von dem einen Extrem ins andere fiel, anstatt beide Tendenzen mit einander zu vermischen. Er hat auf keinem der beiden Gebiete, trotz großartiger Einzelheiten, Vollendetes geleistet. Auch hier steht er zwischen den Zeiten. In dem Augenblick, wo es scheint, als wenn die Möglichkeit einer Vereinigung der beiden Elemente gegeben

wäre, ist es mit seiner gestaltenden Kraft überhaupt zu Ende. Umsomehr wird er zu einem Mahner für die junge Generation und die zeitbedingten Erfordernisse des einzuschlagenden Weges. Für uns aber auch in diesem Zusammenhang zu einer Station auf dem Wege des deutschen Geistes zur Klassik, wie sie so klar und instruktiv sonst nirgends auftritt. Denn in keiner Gestalt aus der Epoche um die Mitte des 18. Jahrhunderts, auch in Kleist nicht, laufen die beiden Tendenzen: Hagedorn und Haller so eindeutig nebeneinander her wie bei Gerstenberg, der durch beide die lyrische Aufklärung überwand. Denn nicht nur der Klopstockianer, auch der „Anakreontiker" ist schon ein Stück Revolutionär, obwohl er das selbst gar nicht weiß[14].

Der erste Band dieses Buches hat uns gezeigt, wie vielfältig die Lektüre des jungen Gerstenberg, wie armselig sein Leben gewesen ist. Der Gymnasiast liest, aber er lebt nicht. Wir wissen nicht einmal, ob er, dem später so vielerlei musikalische Interessen eignen, jemals mit dem Institut in seiner Nachbarschaft in Berührung gekommen ist, das, trotz allen hohlen Bombastes, ein Bollwerk bildete gegen die Gottschedische und Vor-Gottschedische Plattheit der Weise, Besser und Pietsch: mit der Hamburger Oper. Marini hätte in unserem Heinrich Wilhelm sicher mehr wecken können, als Henrici und das sinnenfrohe, literarische Leben gerade dem empfänglichen Jüngling Anregungen geben können, die ihm vermutlich manchen späteren Umweg erspart hätten. Ob andrerseits das derbere, im Volkstümlichen wurzelnde Hamburger Lokalschauspiel irgend einen tieferen Eindruck auf ihn gemacht, ob er es überhaupt kennen gelernt hat, darüber kann nichts gesagt werden. Aber wenn auch: wir haben ja schon mehrfach feststellen müssen, daß Gerstenberg nur zu sehr geneigt war, sich dem Einfluß mehr oder weniger zufälliger Bekanntschaften zu unterwerfen; und so hätten die Henrici und Schütze ihn wohl vor den „Gefahren" des Barock ebenso zu bewahren gewußt, wie vor den Unflätereien der niederdeutschen Komödie. Den Lohensteinschen Schwulst, den er wahrscheinlich aus Weichmanns großer Sammlung kennen gelernt hat, hat Gerstenberg schon früh abgelehnt. Aus Hamburg aber ging ihm das Gestirn Hagedorns auf. Da dieser mit aller Welt in Frieden zu leben wünschte, werden Gerstenbergs Lehrer nichts gegen diesen seinen Helden eingewandt haben.

Gerstenberg gehörte zu den zahlreichen Jünglingen, die wie Hagedorn empfanden. Gerstenbergs Nachahmungen der Hagedornschen Muse sind wirklich nichts weiter als Nachahmungen. Hier ist nicht das Entscheidende, wie er nachahmt, sondern was er nachahmt. Gedichte wie der „May" und „Empfindung des Frühlings" haben es ihm besonders angetan, nicht die moralischen Erzählungen oder die Fabeln und Oden. Der spätere Theoretiker des Liedes, der selbst nie zu vollkommener liedmäßiger Gestaltung vorstoßen sollte, kündet sich schon an in dem stammelnden Praktiker. Als Gerstenberg von Husum nach Altona kam, waren Hagedorns bahnbrechende Sammlungen bereits erschienen. Aber auch jene Lyriker, die man in der Literaturgeschichte als die eigentlichen Anakreontiker anzuführen pflegt — was sie Hagedorn schulden und wie weit sie über ihn hinauskommen, ist bisher nicht untersucht worden —, hatten im Laufe der vierziger Jahre jene entscheidenden Bändchen veröffentlicht, die den deutschen Parnaß für eine lange Zeit zu einem Tummelplatz tändelnder Eunuchen machen sollte. Unter ihnen ist das bedeutsamste die Anakreonübersetzung der Freunde Götz und Uz. Aber auch aus Hamburg wirkte die tändelnde Kleinigkeit herüber durch die Vermittlung von „Poeten", die nicht einmal Gödeke vollzählig aufführt. Ludewig Friedrich Hudemann, den Gerstenberg später mit so erbitterter Hartnäckigkeit verfolgen sollte, hatte schon in den dreißiger Jahren so etwas wie eine Ästhetik der Anakreontik versucht[15] und in seinen „Belustigungen des Geistes"[16] sogar selbst Proben anakreontischer „Dichtungsweise" abgelegt, die schon ahnen läßt, was die deutsche Poesie von diesen Tändlern zu erwarten hatte[17]. Als Gerstenberg dann nach Jena ging, kamen zu den bereits vorhandenen als immerhin nennenswerter Nachzügler noch Weißes „Scherzhafte Lieder". Weiße führt ein Jahr später auch den Lyriker Gerstenberg in die Literatur ein. Gleim, Uz, Götz und die Anakreonübersetzung der beiden letzten waren Gerstenberg natürlich vertraut. Im Urtext hat er Anakreon oder die unter seinem Namen gehenden, zuerst von Henry Estienne 1554 herausgegebenen Lieder gewiß nicht lesen können. Wohl aber die französische Gesellschaftspoesie, die für die deutschen Anakreontiker zum mindesten ebenso wichtig war wie Anakreon selbst — wobei aber noch einmal betont sei, daß wir bisher über die Umschmelzung einerseits der griechischen

andererseits der französischen Anakreontik durch den deutschen Geist nicht genügend unterrichtet sind. Gerstenberg setzt seinen Erstlingen nicht nur als Motto Verse Gressets voran, seine Briefe beweisen auch zur Genüge, daß ihm die galanten und zärtlichen, witzigen und satirischen Chansons, Madrigale, Oden und Eklogen der Chapelle, Chaulieu und La Fare vertraut waren wie die Verschen des Vaters Gleim. Ohne die Vermittlung der Amoretten-, Faun- und Freuden-Poesie der französischen literarischen Kreise, deren General-Nenner der „bel esprit" ist, der Ästhet und Nur-Literat, Voraussetzung für eine gesellschaftliche Kultur, die allem Entschiedenen, Unbedingten, Leidenschaftlichen ebenso aus dem Wege geht, wie aller Wirklichkeit und allem Persönlichen und die den organisch Gewachsenen, der sein Zentrum in sich hat, verachtet, weil sie nur den gut Erzogenen achtet, der sein Zentrum in der Gesellschaft hat — ohne die Vermittlung durch den literarischen (nicht künstlerischen) Ausdruck des Rokoko wären der Hallenser Kreis ganz gewiß nicht zu der Entdeckung der auch von dem Kritiker Gerstenberg in anderem Zusammenhang gepriesenen „Naivität" gelangt, die ihn an den Gedichten des Tejers entzückte, und ebenso gewiß hätte er entweder gar nicht oder doch nicht so graziös und gelenkig von sich aus diese Naivität wiedergeben können. Aber: es gilt zu unterscheiden zwischen denen, in denen der französische Epikurismus bei Zeiten durch Anakreon überwunden wurde — Uz, zum Teil auch Götz — und denen, die, wie Gleim, schließlich die Simplizität Anakreons aus dem Auge verloren und nur noch die Gefühlchen nachplapperten und das Versmaß nachleierten, das ihnen die Gressets vorgeplappert und vorgeleiert hatten. Die Literaturgeschichte hat es mit den deutschen Anakreontikern ebenso gemacht, wie diese mit ihren französischen Mustern: sie hat sie alle in einen Topf geworfen. Anstatt zu erkennen, daß ein Chaulieu fast noch ganz dem Barock verhaftet ist, während Gresset ihm gegenüber als reinster Rokoko-Typus erscheint, haben Gleim und sein Kreis beide gleich stark als Apostel einer heiter-leidenschaftslosen Liebesgeselligkeit empfunden. Anstatt erst einmal die einzelnen Persönlichkeiten, die man zu der anakreontischen Richtung rechnet oder die sich selbst dazu rechnen, in ihrer Struktur zu erkennen und dann erst die gemeinsamen Züge abzuleiten, hat die deutsche Wissenschaft voreilig, gewisse Äußerun-

gen der Anakreontiker selbst als wahr unterstellend und in Analogie nach den Gresset und La Fare, einfach von den Anakreontikern gesprochen und als ihr gemeinsames Charakteristikum die Flucht in ein Leben angenommen, von denen ihr wirkliches Leben nichts wissen sollte. Gewiß, solche „Dichter" gab es und nicht nur unter den Anakreontikern und nicht nur im 18. Jahrhundert und nicht nur früher, sondern auch später. Aber wenn Uz von „Liebe" singt, ist es nicht nur Mode und Koketterie. Darauf kann ich — wie gesagt — hier nicht weiter eingehen. Was Gerstenberg anlangt, so hat er sich an den deutschen Anakreontikern ebenso sehr geschult wie an den französischen — um sie zu überwinden, auch die, die, wie er, die neue Zeit in dem entscheidenden Punkt streifen. Das entscheidende Moment, das die alte Zeit von der neuen trennt, ist die Zersetzung und die endliche Regierung der „gesellschaftlichen Welt", von der Gleim redet, durch die produktive Persönlichkeit. Gerstenbergs Lyrik ist nicht mehr Gesellschaftspoesie, sondern Individualpoesie, hinter der nicht irgendeine erdichtete Phyllis, sondern ein sehr lebendiges geliebtes Wesen steht. Daß er noch nicht fähig ist, alle Schwingungen seiner Seele auszudrücken, als Schwingung auszudrücken, ist das Schicksal des Übergangsmenschen. Gerade weil bei ihm etwas „schwingt", wo bei Gleim nur metrisches Geklapper gemacht wird, wird er in dem Bestreben, für dieses „Schwingende" den neuen Rhythmus zu finden, oft härter als der glatt verselnde Halberstädter, der keine seelischen Wallungen zu bewältigen hat. Freilich, Gerstenberg kommt schließlich doch nicht soweit, wie man es nach einzelnen Proben seiner Lyrik hätte annehmen sollen. Haller steht in ihm — zu früh! — auf. Andrerseits ist er, der Mensch zwischen den Zeiten, doch auch wieder der Vergangenheit — die Gegenwart ist für das schöpferische Individuum immer Vergangenheit! — so sehr verpflichtet, daß die Kulisse, die modische Floskel, ursprüngliches Gefühl und Innigkeit nur zu oft ersticken.

Das scheint bereits aus den Vorreden zu den „Tändeleyen" und den „Prosaischen Gedichten" hervorzugehen. Es war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Brauch des Poeten, für seine Muse um Entschuldigung zu bitten. Hagedorn, der die Dichtkunst vorsorglich Gespielin seiner Nebenstunden nennt[18], hatte schon in der Vorrede zu seinem Erstling den Leser beschworen, daß es,

da die Poesie jederzeit „von den größesten Leuten“ hochgehalten worden, „verwegen und thörigt sei, eine Kunst zu verachten, der wir so viel gutes zu dancken haben“[19]. Damit nicht genug, glaubte er sich noch auf eine französische „Verteidigung der Poesie“ berufen zu müssen, um nur bei seinen Hamburger Freunden keinen Anstoß zu erregen. Wie sich Uz und Gleim dagegen wehren, mit den Empfindungen ihrer Liebeslyrik identifiziert zu werden, ist bekannt. Aber es ist abwegig, daraus zu schließen, — wie durchweg geschehen ist — die gesamte Anakreontik sei sozusagen nichts als eine Schule, wo man lernen sollte, wie Verse nach dem Muster der Antike und den Franzosen zu machen seien. Die Beziehungen zwischen den Anakreontikern und dem, was sie sangen, sind keineswegs nur äußerer Natur. Trotz aller gegenteiligen Versicherungen, wegen dieser Versicherungen. Denn es ist ja ein Hauptmerkmal des Jahrhunderts, daß man noch nicht den Mut findet, sich zu sich und der Natur zu bekennen. Hier haben erst Klopstock und Rousseau Mauern niedergerissen. Aber den Anakreontikern steckt der Tugendbegriff der Aufklärung noch so tief im Blute, daß sie das Bedürfnis haben, dieses zu verleugnen, wenn es in ihrer Dichtung schon gesprochen hat. Selbst in Gleims Vorrede zu den „Scherzhaften Liedern“ ist ganz gewiß der „Engel“, an den er sich wendet, keine bloß vorgestellte Chloe oder Phyllis, obwohl Gleim unter den führenden Vertretern der Richtung derjenige ist, der noch am ehesten behaupten konnte, er habe zwar von Wein und Liebe gesungen, aber wenig getrunken und geliebt. Einem Weiße kann man getrost glauben, daß er „das meiste bloß aus Scherz“ sang. Weiße ist es sicher auch, der unserem Gerstenberg empfahl, seine Lyrik vor Verunglimpfungen durch die Moralisten von vornherein zu schützen. Weiße hatte keine Ahnung davon, wie hoch die Gedichte seines jungen Freundes über seinen eigenen Versuchen standen. Aber auch der Autor hat das nicht gewußt. Er hat daher nicht nur äußerlich einen Rat angenommen, sondern in ihm selbst wirkte vieles mit, um diesen Rat innerlich willkommen zu heißen. Durch die „gnädigen Tanten“, denen er die „Tändeleyen“ widmet[20], hofft er für seine Grazien auf Pardon rechnen zu dürfen. In Holstein, wo er lebte, als er sie in die Welt ziehen ließ, hätte er Nachsicht auch sonst nicht beanspruchen können. Das „tugendhafte Frauenzimmer“ auf dem Widmungsblatt soll

ein Kronzeuge dafür sein, daß die „stillen Entzückungen der Liebe“, von denen der Zweiundzwanzigjährige angeblich singt, solche der „feineren, unschuldigen“ seien, durch die nur Herzen „von den gröbsten und niedrigsten Empfindungen“ beleidigt werden könnten. Der tugendhaften Frau steht der tugendhafte Mann zur Seite, von dem getadelt zu werden dem „wohlgearteten Herzen“ unseres Gerstenberg nach der Vorrede zu den „Prosaischen Gedichten“ durchaus nicht gleichgültig ist. Aber aus dem Herzen kommen solche Wendungen eben nicht. Denn diese Vorrede macht durchaus kein Hehl daraus, daß er die „tugendhaften Männer“, unter denen jedenfalls in erster Linie die Holsteinischen Pastoren zu verstehen sind, die dort die ästhetische Kritik oder was man so nannte, allein in Händen hatten, keineswegs als Richter in Sachen der Poesie gelten läßt. Die Werke der Dichtkunst sollten überhaupt nicht nach dem „Was“, sondern nach dem „Wie“ beurteilt werden. Nicht darauf käme es an, daß ein Poet von Wein, Liebe und Freude sänge, anstatt zu unterrichten oder „bey den geheiligten Lehren unserer Religion“ stehen zu bleiben (!), sondern wie er das mache, seine Bildung und sein Genie seien ausschlaggebend. Wir, die wir den Kritiker Gerstenberg kennen gelernt haben, wissen, daß er sich hier schon in seiner ganzen Persönlichkeit ankündigt. Später hat Gerstenberg denn auch auf Widmung und Vorreden verzichtet. Die zweite Auflage der „Tändeleyen“ wendet sich zwar noch vorsichtig an drei „ältere“ Damen in Glückstadt, aber die entschuldigenden Worte bleiben fort und die „Venus“ bejaht den folgenden Inhalt; und die dritte Auflage verzichtet überhaupt darauf, durch das Alter die Leidenschaft des jugendlichen Herzens zu rechtfertigen oder gar zu entschuldigen.

Die Leidenschaft des jugendlichen Herzens! Gerstenberg war kein Voitüre, der, nach Hagedorn, Wasser trank wie Seneca[21]. Genau so wenig wie Lessing, der von den „Tändeleyen“ gewiß nicht so entzückt gewesen wäre, wenn er nicht sofort die Inkongruenz gewahrt hätte zwischen der Vorrede Gerstenbergs und den folgenden Gedichten[22]. Die kleinen zierlichen Bändchen, die von der zweiten Auflage an vier Schäferinnen als Vignette tragen, über die zwei lustige Amoretten schalkhaft dahin schweben, bergen durchaus nicht jene „Lieder ohne Kunst und Müh“, welche keinen anderen Zweck haben, als die philisterhafte Glückseligkeitslehre

des Jahrhunderts zu verkünden. Das Inventar des Rokoko, an sich schon wenig mannigfaltig, benutzt freilich auch Gerstenberg. Zephyre und Grazien[23], Chloe und Doris gaukeln durch seine Gedichte wie nur je bei einem waschechten Anakreontiker. Nennt er sie „Tändeleyen", so huldigt er der Mode, die den Dichter zwingt, recht niedrig von sich zu denken: „riens naifs" nannte Voltaire die Erzeugnisse der französischen Kleinigkeitspoeten. Anakreon tritt gelegentlich selbst auf oder wird bewundernd apostrophiert. Jede Seite zeigt, daß Gerstenberg die Maschinerie der antiken Mythologie bis ins kleinste — entsprechend der modischen Tendenzen gerade im kleinsten! — vertraut ist: Amathunt, Cythera und Paphos, die der Venus, dem Zentrum aller anakreontischen Mythologie, geweiht sind, umlispelt vielleicht niemand so häufig wie Gerstenberg. „Sanfte Schönheit, nach dem durch besondere Züge mehr bestimmten und abgeänderten Ideal der höchsten Schönheit, wo möglich mit Reiz verbunden, ist Grazie", sagt Winckelmann[24]. Diese Definition hätte aus der Mehrzahl der Gerstenbergischen „Tändeleyen" gewonnen werden können. Die Grazien, die „mit aufgelöstem Gürtel" vor Venus dahin schreiten, sind Sinnbilder der „stillen unschuldigen Freuden", die Gerstenberg preist. Und auch eine übliche leichte, lüsterne Sinnlichkeit scheint die beste aller Welten nicht zu stören. Die Norm scheint zu herrschen und mit ihr das Liebliche und Anmutige, nicht das Aufwühlende und Leidenschaftliche. Aber es fällt sofort eines auf: die Anakreontik oder was so genannt wird, kreist um drei Pole: Liebe, Freude und Wein. Gerstenberg hat die Freude nur ein einziges Mal besungen, zu einer Zeit, wo er längst andere Wege ging[25]. Wo der junge Gerstenberg sich, ebenfalls nur ein einziges Mal, um den Wein und seinen Gott kümmert, läßt er ihn durch Amor besiegen und der Mann Gerstenberg beginnt sein Lied „Bachus und Venus" mit dem bezeichnenden Ausruf: Amor ist mein Lied[26]! Auch der junge Gerstenberg singt nur: Amor, ausschließlich Amor. Er singt ihn oft und meist tändelnd, aber er singt ihn allein. Gerstenberg fordert weder die Jugend auf, ihr Leben zu genießen und sich nicht sorgend um die Zukunft zu mühen, noch preist er die Vorzüge eines von der Welt abgeschiedenen Lebens: er geht in der Liebe auf, ihre ernsteren Seiten sind ihm ebensowenig fremd, wie ihre heiteren und er scheint die Welt

nicht zu fliehen, sondern freudig und schmerzlich genießend, mitten in ihr zu stehen. Wesentliche Züge der anakreontischen Gruppe fehlen ihm also. Aber auch die, die er mit ihnen teilt, sehen oft anders aus, sind nicht alle anakreontisch. Er übernimmt das schäferliche Kostüm, mag im einzelnen bei Horaz genascht haben[27], läßt Amor mit Psyche im Myrthengebüsch scherzen, nennt die Grazien, wie die gesamte Anakreontik, Huldgöttinnen, und seine Männlein und Weiblein Myrtill und Cleon, Chloe und Daphnis, wie Hagedorn und Gleim. Er will „zärtlich" um das Herz der Geliebten flehen, und sucht sie durch „Thränen" zu überzeugen und gelegentlich sich, und recht billig, auf den Schwerenöter herauszuspielen. Von Eifersucht und Blödheit wird er geplagt, wie seine anakreontischen Zeitgenossen. Wenn sein „Knabe" die Amme auffordert, das neben ihm im Bett liegende Mädchen zu strafen, weil er sie immer ansehen muß und deshalb nicht schlafen kann, so wandelt er, übrigens witziger und pointierter, ein Motiv ab, das z.B. Hagedorn in dem Mädchen, das sich gegen die Mutter, Weiße in dem „Knaben", der sich gegen den Lehrer wehrt, dargestellt haben und das auch anderen, wie Gleim und Lessing, nicht fremd ist. Aber, wenn man schon nach flüchtiger Lektüre der „Tändeleyen" den Eindruck des persönlich Erlebten hat, so festigt sich dieser Eindruck nach wiederholter Kenntnisnahme der einzelnen Gedichte. Gerstenbergs erste Lyrik bedeutet noch keineswegs die Überwindung der Literatur, aber den Kampf um sie. Gerstenberg steckt noch tief drin im mythologischen Formelkram — aber er sucht die Mythologie durch den persönlichen Ausdruck zu überwinden. Amor ist nicht nur durch seine Vorstellung, durch seine Phantasie geschritten, sondern durch sein Blut. Gerstenberg hat erlebt, leidenschaftlich erlebt, wo sich andere das Erleben nur suggeriert haben. Gerstenberg wagt es, aus der Chloe der ersten Tändeley in der dritten Auflage eine Sophia zu machen. Das ist natürlich eine Huldigung, die er seiner Frau darbringt, kein zwingender Beweis, daß schon hinter der ersten Chloe ein lebendiges Wesen wirklich gestanden hat. Möglich, daß Chloe bereits 1759 Sophia bedeuten sollte; wahrscheinlich ist es nicht, da Gerstenberg seine Frau vermutlich erst nach der Jenenser Zeit in Holstein kennen gelernt hat. Aber einmal war auch 1765 solche unmittelbare Bezugnahme noch etwas ganz Ungewöhnliches, die in-

dessen F. J. Schmidt im 14. Stück des „Hypochondristen", sicher nicht unbeeinflußt von Gerstenberg, vorweg zu nehmen scheint. Dann wendet sie Gerstenberg auch in der „Göttin der Liebe" an — jener Tändeley, die nur die dritte Auflage kennt. Die mythologische Idylle wird plötzlich unterbrochen: „erinnerst du dich der Geschichte, Sophia, du schlankes Mädchen?" Die Geliebte, der er die harmlose kleine Begebenheit einmal erzählt hat, wird zum Mittelpunkt und verleiht einer üblichen Kleinigkeit persönlichen Zauber. Trotz der Doris und Lucinden ist Gerstenberg schon in den ersten Tändeleyen bemüht, die Galanterie durch die persönliche Stimmung zu überwinden. Aber die Rücksicht auf die literarische Übung und die eigene innere Unsicherheit verhindern, daß er eine Stimmung wirklich festhält, ohne in halb didaktische, halb tändelnde Galanterie zu verfallen. Gerade weil er mehr ist als die Gleim und Weiße, sind seine „Tändeleyen" — auch formal —, jedes Einzelne als Ganzes gesehen, weniger einheitlich, als selbst die des redseligen Christian Felix. Es ist ja klar: der stärker Empfindende muß in dieser Übergangszeit hinter dem Flachen, auf die Schablone Eingestellten, zurückstehen, weil er um den Ausdruck für seine stärkere Empfindung kämpfen muß. Aber die so entstehende „Formlosigkeit" ist produktiver, weil zukunftszeigender, als die lediglich auf geschickter Nachahmung beruhende Glätte der Allerweltspoeten. Gerstenbergs Kampf um das Festhalten einer lyrischen Stimmung ist nichts anderes als der erste Durchbruch der „charakteristischen" Kunst, für die Gerstenberg bald selbst als Kritiker kämpfte, ein Vorläufer des jungen Geschlechts, das diesen Kampf einem ganzen Jahrhundert als nicht immer leichtes Erbe vermachen sollte. Wie wenig seine Zeit ihn hierin verstand, zeigt niemand deutlicher als Lessing. Er wirft Gerstenberg vor, daß er dem „antiquen Rumpf" des „Kennzeichens der Untreue" einen „gothischen" Kopf angeflickt habe. Der Dichter erzählt, wie er den in einen Bach gefallenen Amor aus dem Wasser herauszieht, seine Flügel trocknet und ihn an seiner Brust erwärmt. Zum Dank dafür fordert er von dem kleinen Gott der Liebe, er solle ihm seine Chloe getreu erhalten. Doch Amor meint, es stände nicht in seiner Gewalt, die Liebe in den Herzen der Mädchen zu erhalten, aber er hat für den traurig seufzenden Poeten einen Trost: „Sobald Chloe einen andern

als dich küßt, soll schnell ein Bärtchen aus ihrer Lippe hervorkeimen, zum Merkmal, daß sie die untreu ist.“ Dieses nach Lessing zu „bürgerliche“ Bärtchen paßt natürlich wirklich nicht in die antik-idyllische Atmosphäre; aber gerade weil es nicht paßt, erhellt es die Situation des Dichters, der aus der Gesellschaftsdichtung heraus, aus dem Traditionellen zum Charakteristischen vorstoßen möchte und dabei, wie Lessing meint, zu „bürgerlich“ und „gothisch“, d. h. individuell wird, nur daß eben der Wunsch, aus dem repräsentativen Cliché herauszukommen noch nicht von einer gleich starken Ausdrucksmöglichkeit unterstützt wird. Viel deutlicher als in dem „Kennzeichen der Untreue“ wird das an der „Geschichte der Hyas“. Das Gedicht beginnt mit den Versen:

Empfange mich, dem Gram geweihter Bach!
Oft schallt mein traurig Lied dir sympathetisch nach,
Wenn hier vor deiner Nymphe Klagen
Wehmüth'ge Herzen stärker schlagen;
Wenn Zephyre hier deiner Nymphe Klagen
In schaudernd Laub sanfthallend übertragen.
Es horcht der Hayn auf der Najade Lied,
Und beugt vor der Najade Lied
Sein Haupt, das finstrer Ernst umzieht;
Und herrscht den bängsten Gram in Eulen,
Die fürchterlich auf seinen Armen heulen.

An diesen Versen fällt zunächst auf, daß Gerstenberg die Natur nicht entfernt so detailliert zu sehen und zu beschreiben weiß, wie es etwa Brockes und Ewald v. Kleist taten, deren Bedeutung für die Geschichte der deutschen Lyrik ja auch darin besteht, daß sie die Sinne für die einzelnen Reize des beschriebenen Naturbildes schärften. Aber sie sind Sammler, nicht Gestalter, sie picken Einzelheiten auf, anstatt die Gestalt und die einheitliche Empfindung zu geben. Gerstenbergs Verse aber sind Empfindung, trotz der wirklich fürchterlichen letzten und trotzdem er auch hier von der mythologischen Anspielung nicht loskommt. Gerstenberg empfindet, nicht die Halbgöttin, deren Trauer er uns vermitteln will. Hier ist der Schmerz gestaltet, weil die eine starke Grundempfindung der Schmerz ist und als Schmerz auf den Leser hinüberwirkt. Auch die Anakreontik kennt das Leid. Aber sie

beredet es nur, sie hat es nicht. In diesen Versen mit ihrem „schaudernden“ Laub und ihrem „horchenden“ Hain kündigt sich bereits der sentimentalische Gerstenberg an, der aus dem Element Haller heraus über den Dichter Young und Ossian zu Klopstock kommt, wie der Kritiker zu Klopstock und Shakespeare über den Kritiker Young. (Ob das sehr auffällige „Schaudern“ bereits eine Frucht der Klopstockschen Einwirkung ist, kann schwer beurteilt werden, um so weniger, als auch Geßner es gern gebraucht, wenn auch nicht so stark wie der Messiasdichter.) Dann aber folgt sogleich wieder der Gerstenberg, der an der naiven Grazie der antiken Idyllik seine Freude hat und daher lehr- und scherzhaft fortfährt:

Einst, Daphne, war die Halbgöttinn
Ein Mädchen, eine Schäferinn,
Des ganzen Thales Wunsch und Ehre:
Doch stolz und wilder noch als Meere,
Und wilder noch, als du — wenn dieses möglich wäre.
Selbst Hyas, der Adon der Flur,
Schön, wie die schönere Natur,
Von deren sanfter Stirn, wie von des Amors Bogen,
In manche weiße Brust der Liebe Pfeile flogen;
Auf dem, bey jedem Reihentanz,
Der feinste Strauß, der buntste Kranz,
Von Seufzern still begleitet, flogen:
Selbst Hyas liebte sie.
Mit wie viel Ehrfurcht liebt er sie!
Die fernste Flur empfand des Liedes Harmonie,
Nur sie, nur sie empfand es nie usw.

Der Gegensatz, der sich hier auftut, ist der durch Schiller klassisch gewordene zwischen dem naiven und dem sentimentalischen Dichter. Gerstenbergs Tragik war, daß die Möglichkeit zu beiden in ihm lag und die doppelte Tragik, daß die eine der andern im Wege stand und verhinderte, daß er wenigstens auf einem Gebiete Vollendetes bringen konnte. Lessing hat durchaus recht, wenn er tadelt, daß in dem Gedicht „An Chloen“ die Nymphe ein „Alp, das melancholische Schrecken der Nächte“ genannt wird. Aber diese Unsicherheit des Stils ist ein entscheidendes Merkmal

für die Struktur Gerstenbergs, dessen schwere nordische Natur überall durch die von ihm mit Geschick und Geschmack behandelte mythologische Tändelwelt hindurchbricht. Das zeigt sich auch darin, daß in den „Tändeleyen" das Motiv der Untreue — nicht zu verwechseln mit dem der Unbeständigkeit — so häufig ist, wie bei den Anakreontikern selten. Wie unglaublich läppisch ist Weißens „Das gute Herz"[28]! Nichts als eine gereimte Nichtigkeit; kein Funken von persönlichem Erleben; der „Dichter" erlebt nicht die Qual der Untreue selbst — sei es auch in der Maske irgendeines Damon —, sondern läßt zwei kleine Mädchen flach und albern die Untreue ihrer Amynts bejammern. Die Verse, die Gerstenberg der Geschichte voranstellt[29], die er seiner Chloe erzählt, um sie vor den Folgen der Untreue zu warnen, sind aus echter Qual und darum aus echter Leidenschaft geboren. Der Dichter leidet wirklich, wo seine Zeitgenossen nur mit dem Leid kokettieren. Die zweifelnden Fragen und beschwörenden Ausrufe, das zweimalige Nein! leiten die Stimmung der Pein weiter, aus der Gerstenberg seine Verse nicht schalkhaft hertändelt, sondern gequält hinwühlt. Diese Chloe hat Fleisch und Blut gehabt. Gewiß, auch Gerstenberg kann neckisch von der Untreue reden (und ernst von der Treue!). „Der Priester der Venus" verdient gewiß, mit Herder[30] ein artiges Spiel der Liebe genannt zu werden. Hier will Gerstenberg nichts sein als Anakreons Schüler, der die Untreue nicht strafen kann, „denn wo wollt ihr Jünglinge finden, die nicht untreu und flatterhaft sind?" Aber das gewiß nicht weniger reizende Stück „Die Silphide", das, wie viele andere, jene antike „Simplicität" atmet, die der Kritiker Gerstenberg so hoch stellt, wie Herder, der gerade sie mit vollem Recht bei Gleim vermißte[31], bringt mit seinem jagenden Rhythmus, seinen Ausrufezeichen und Gedankenstrichen die Sorge um die Gefühle der Geliebten überaus lebendig zum Ausdruck. Gerstenberg hat diese besonders hübsche „Tändeley" aus der zweiten Auflage gestrichen und in die dritte nicht mitaufgenommen. Vielleicht deshalb, weil er mit Recht meinte, daß dieser Ernst gerade in der Frage der Untreue dem anakreontischen Prinzip widerspricht. In dem „Gott der Eifersucht" begegnet der Dichter, der seine „holdselige" Chloe im Arme hält, der Venus, die beide ermahnt: „zu lange entzogt ihr euch schon der höheren Gewalt der knidischen Königin. Fühlet

auch meine rauheren Mächte." Diese Sätze hat Gerstenberg später ebenfalls gestrichen. Gewiß aus künstlerischen Gründen: die Aufforderung ist viel zu schwer für den zärtlichen Ton des kleinen Stückes, den schon Riedel zu rühmen wußte[32]. Aber diese Schwere inmitten unschuldiger kleiner Freuden, die immer wiederkehrt, ist einerseits ein Zeichen für die Verwurzelung seiner Lyrik in wirklichen Erlebnissen, andererseits dafür, daß er den Ausdruck für diese Erlebnisse nicht findet, wo sie selbst, als Erlebnisse, seiner Epoche voraneilen und daher die Form sprachlicher Versinnlichung noch nicht für sie gefunden war. Der Weg zu Goethe war noch lang, aber er ging über die Anakreontik und nicht über Klopstock. Daß der „Anakreontiker" Gerstenberg auch auf lyrischem Gebiete eine Station zu ihm gewesen ist, die man nicht hätte übersehen sollen, daß der „Anakreontiker" Goethe gerade in dem naiven Gerstenberg einen Vorläufer hätte begrüßen können, beweist „An eine Rose":

Du kleine Rose, glaube mir,
Du wirst Lucindens Busen schmücken.
Ich selber will dich ihr
Sanftlächelnd auf den Busen drücken.

Dann sag ich: „Mädchen, küsse mich,
Sieh, dies hat Flora dir geweihet.
Sieh, wie die Rose sich
Schon über ihre Stelle freuet."

Doch untersteht ein Jüngling sich
Dich von dem Busen abzubrechen:
Dann, Rose, räche mich,
Dann mußt du ihn gewaltsam stechen.

Doch wenn in meines Mädchens Brust
Nach mir sich zarte Wünsche regen —
O die geliebte Brust! —
Dann hauch ihr süßen Duft entgegen.

Es gibt kein Gedicht, weder bei Hagedorn, noch Uz, noch bei Götz, von Gleim und Weiße zu schweigen, in dem der Zustand der Eifersucht so rein und individuell sich ausspricht, wie in diesen ernst-heiteren Versen. Hier redet nicht jemand über seinen Zu-

stand, hier hat ihn der Zustand, hier ist der Zustand selbst. Gerstenberg durfte Amor den „Monarchen der Herzen" nennen[33], weil er sein Monarch wirklich gewesen war.

Gerstenberg gehörte nicht zu den zahlreichen „jungen Herren" (vom Stande oder nicht vom Stande), die anakreontisierten, weil es zum guten Ton der Gesellschaft gehörte, in der sie lebten. Er hat die Gesellschaft überwunden durch die Natur oder hat wenigstens den Versuch gemacht dazu. Wenn dieser Versuch nicht immer gelang, so lag das an den dargelegten Verhältnissen, die bedingt sind durch den Umstand, daß die Zeit noch nicht erfüllet, daß sie in Gerstenberg noch nicht bis zu dem Punkt gereift war, der Goethe ermöglichte. Aber man kann ihm nun nicht mehr das historische Verdienst absprechen, daß er an die Stelle einer allein durch die Sorge um gesellschaftliche Sitte bestimmten Liebe die Liebe des Herzens, die individuelle Leidenschaft zu setzen versuchte, die nur ihr eigenes Recht kennt und nicht das einer Clique, deren Rücksichtnahme auf einen galanten Kodex aus dem ursprünglichsten Trieb einen Kitzel machte. Aber: brauchte es denn überhaupt in Deutschland einer solchen Überwindung? Aber: gab es denn in Deutschland eine „Gesellschaft", die zu überwinden sich gelohnt hätte? Es gab sie, aber zwischen ihr und den meisten Dichtern bestand eine unüberbrückbare Kluft. In Frankreich war der Anakreontiker Mitglied und Mittelpunkt der Gesellschaft: Chaulieu durfte der Anacréon du Temple heißen, weil dieser Temple, in dem er wohnte, Zentrum aller schönen Geister war. Die liebenswürdige und anmutige Freiheit, die Chaulieus Gedichte auszeichnet, ist echt, weil sie in einem freien und anmutigen Menschen wurzelt, in einem Menschen, der sich seines Menschentums zu jeder Stunde freuen durfte. Daß dieses Menschentum nicht eben tief ging, ist dabei in diesem Zusammenhang völlig Nebensache. In Deutschland war dagegen seit dem 17. Jahrhundert von einer gesellschaftlichen Stellung des Dichters überhaupt nicht mehr die Rede. Der geistige Mensch war versklavt und verkommen, zu jeder Charakterlosigkeit entschlossen, wenn es seinen Vorteil galt oder an einem höheren Flug gehindert durch die Armseligkeit der Verhältnisse, in denen er das tat, was man nur euphemistisch „leben" nennen könnte. Dann kam die Zeit der Erstarkung des deutschen Bürgertums, die Zeit des Bürgers überhaupt, in dem der Libe-

ralismus des kommenden Jahrhunderts begründet ist. Der Bürger erwirbt sich einen bescheidenen Wohlstand und mit ihm kommt die Sehnsucht nach Genuß. Dieser Genuß ist sehr weit entfernt von dem Epikuräertum der französischen Weltleute; er ist — glücklicherweise — begrenzt durch die Sorge um Familie und Gemeinwohl. Aber dieser vielleicht ausgeprägteste Typus des „tüchtigen" Menschen, den die Geschichte kennt, hat doch die ersten Ansätze einer, — gerade gegenüber den skandalösen Zuständen an den deutschen Fürstenhöfen — neuen und geistigen Geselligkeit geschaffen. Es ist durchaus kein Zufall, daß Hagedorn der Erste ist, der für eine gesellschaftliche Welt dichten will und dichten kann. Denn in Hamburg, das unter allen Gegenden Deutschlands am wenigsten durch den dreißigjährigen Krieg und seine Folgen gelitten hatte, gab es außerhalb der Familie ein heiter-geistiges Zentrum in dem Dreyerschen Kaffee-Haus, wo die „schönen Geister" der Stadt gern und oft zu geselligem Gedankenaustausch zusammenkamen. Das Mißverständnis, dem Hagedorn und die meisten, die nach ihm kamen, unterlagen, war nur das, daß sie glaubten „gesellig" zu sein, wenn sie schlüpfrig und frivol waren. Weil die französische Gesellschaft wirklich frivol war — und mit ihm der deutsche Duodezfürst und sein Hof — galt es für vornehm, Frivolität und Schlüpfrigkeit nachzuahmen. Bei Hagedorn hatte das immerhin eine innere Berechtigung. Er war Weltmann aus dem Blut heraus. Sein Wunsch, diesem Weltmännischen sprachliche Versinnlichung zu geben, hat die deutsche Sprache gelenkig und geschmeidig gemacht. Aber wie stand es mit den anderen, deren „rauher Mund", nach Uz[34], Venus im Ton Anakreons zu besingen wagte? Sie lebten in Enge und Dürftigkeit. Deshalb hatten sie ja auch nicht den Mut, sich zu den Empfindungen zu bekennen, die sie — es sei das noch einmal betont — zum Teil wirklich hatten. Daher die innere Verlogenheit der ganzen Richtung, die als solche doch mehr ist als Nachahmung und für die Weiterentwicklung der deutschen Dichtung überhaupt nicht hoch genug gewertet werden kann. Wären jene Kreise des deutschen Bürgertums, denen die meisten Anakreontiker entstammten, gesellschaftlich gelöster und gleichzeitig gefestigter gewesen, so hätte man den langen Weg von Hagedorn zu Goethe gar nicht nötig gehabt, sondern schon früher hätte die Möglichkeit bestanden, die anakreontische Tändelei

durch einen spezifisch dichterischen Gehalt über sich emporzutreiben, d. h. die französische Motivik durch den nationalen Geist national umzuschmelzen. Daß dies wirklich möglich gewesen wäre, könnte nur eine eingehende Untersuchung klar legen, welche die von vornherein deutschen Elemente der deutschen Anakreontik aufzeigen müßte. Da dieser Umschmelzungsprozeß in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nicht vor sich gehen konnte, hatte einerseits Gleim Recht, wenn er sagte, Gerstenberg wäre der deutsche Gresset geworden, falls er in einer gesellschaftlichen Welt gelebt hätte, andrerseits aber auch Haller, wenn er in der berühmten Vergleichung seiner und Hagedorns Poesie unter Hinweis auf den Kaiser Augustus, der von den erweichenden Ovidischen Geschichten keinen Nutzen für seine lüsternen Römer erwartete, meinte, daß in einer den Vergnügungen so gänzlich ergebenen Welt die „reizende Dichtkunst" nicht an ihrem Orte sei, weil sie den herrschenden Trieben noch mehr Zunder reiche[35]. Gerstenberg wollte über diese Art der „reizenden" Dichtung hinaus. Weil er das nicht konnte auf dem Wege, den später Goethe ging, der eine Zeitlang wirklich ein deutscher Gresset war und es sein mußte, um gründlich über ihn hinauszukommen, mußte Gerstenberg einen Weg einschlagen, der in gerade entgegengesetzter Richtung verlief. Diese Richtung wies zu Klopstock. Hält man den Umweg der deutschen Lyrik über Klopstock für notwendig, dann allerdings wird man es nicht beklagen, sondern begrüßen, daß Gerstenberg kein gesellschaftlicher Mensch war. Die Notwendigkeit des Umweges bedingt, daß um die Mitte des Jahrhunderts keiner der deutschen Dichter, auch nicht unter günstigeren äußeren Bedingungen, also auch Gerstenberg nicht, die Fähigkeit gehabt hätte, die Anakreontik *in ihrer Richtung* zu überwinden. Dann wäre also der Gerstenberg eines deutschen Salons nichts als ein Nachlaller geworden, während der arme Jenenser Student, der sich sogar von dem Leipziger Kreissteuereinnehmer imponieren läßt, durch das Hallersche, pietistische Element, das in ihm gleichzeitig wirkt, doch bis zu einem gewissen Grade einem anderen Geist im französischen Gewande zum Durchbruch hilft. Dazu kommt noch etwas anderes. Neben dem pseudo-gesellschaftlichen Element der deutschen Anakreontik läuft ein gerade entgegengesetztes, die Sehnsucht nach Einfachheit, Einfalt, Zurückgezogenheit, nach

unverfälschter Natur im Gegensatz zu der verlogenen Gesellschaft. Das ist jene Stimmung, welche die Anakreontik mit dem Dichter der „Alpen" verbindet, der sonst ihr Antipode ist. Haller hat in jener „Vergleichung" vor dem „allgemeinen Rausch" gewarnt, der Bürger und Gelehrte überwältige und die Wollust als das einzige „Geschäft" erscheinen lasse. Haller übertreibt — aber etwas davon haben auch die Anakreontiker empfunden oder wenigstens sich eingeredet, daß sie es empfanden. Gleim preist Anakreon nicht nur als seinen Lehrer, der von Wein und Liebe singt und seinen Bart salbt, sondern auch als den Weisen, der fern allem reichen Pöbel heiter den ländlichen Freuden lebt. Die deutschen Lyriker stellten sich den Anakreon vor, wie sich die klassischen Philologen bis auf Burckhardt und Nietzsche das gesamte Griechentum vorstellten: „immer recht freundlich"[36]. Es kommt hier nicht darauf an, daß diese Vorstellung nicht einmal für Anakreon ganz stimmt. Auch nicht darauf, — wovon wir gleich mehr hören werden — daß auch diese Auffassung wieder eine neue, besonders von Lichtenberg verurteilte und bekämpfte, Verlogenheit züchtete. Genug: es gab nicht nur einen französischen, sondern auch einen griechischen Anakreon, Inbegriff der Einfalt, Naivität und der Natur, die aus einer übertünchten Gesellschaft herausführen konnten. Die meisten anakreontischen Lieder dieser Richtung sind genau so forciert wie die der gesellschaftlichen: man redet, man empfiehlt die Einfachheit, aber man hat sie nicht. Gerade diese Tendenz der Anakreontik hätte zu einem nationalen Individualismus führen können. Statt dessen hatte sie, wie die Chaulieu-Nachahmung, nichts als einen kaum repräsentativen Formalismus zur Folge, der ebensowenig im Leben wurzelte, wie jene, ja meist nicht einmal wirkliche Sehnsucht, sondern lediglich modisches Getue war. Inwieweit auch hier, namentlich bei Uz, ein eigener Ton aufklingt, der bei Gleim zwar behauptet[37], aber sicher nicht vorhanden ist, bleibe einer Betrachtung vorbehalten, die über den Rahmen dieses Buches hinausgeht. Von Gerstenberg jedoch besitzen wir wenigstens ein überaus interessantes Denkmal seiner frühen Verehrung für das Einfache und Volkstümliche, wenn es auch gewiß kein vollgültiges in lyrischer Bewegung gestaltetes Erlebnis darstellt. In dem „Lied eines Mohren", das von seinem begeisterten Verehrer Schubart gegen den Komponisten Bach

in Schutz genommen wurde[38], kündigt sich bereits der Kritiker Gerstenberg, der Apologet der Simplizität, ebenso an, wie der Klopstockianer, der auch durch Rousseau zu einer Abwendung von seinen „anakreontischen“ Idealen gelangt. Das „Lied“ lautet:

Darachna, komm! mein Wunsch, mein Lied!
Darachna, komm! der Tag entflieht.
Wo ist sie? sie, mein Wunsch, mein Lied?
Wie kömmts, daß sie versieht?

Schwarz ist mein Mädchen, wie die Traube,
Die durch die Blätter dieser Laube,
Mit süßem Most beladen, glänzt.
Süß ist ihr Mund, wie der Geruch der Blume,
Die meine Stirn umkränzt.

Du Quell, der sich durch Wiesen schlängelt,
Rausch mir's herüber, wo sie ist.
Du rauschend Laub in Zederwäldern,
Sag mir es, wo mein Mädchen ist.

Sie kömmt nicht? Wie? Wenn ihr der Tod
Vielleicht itzt, da ich singe, droht?
Ja! ja! — sie wär ja sonst schon hier!
Darachna! — ach! ich eile hin zu ihr. —

Ich will an ihre Brust mich legen,
Das kleinste Röcheln spähn, und horchen, wie sie schlägt;
Dann soll mein Herz mit seinen stärkeren Schlägen
Den Aufruhr bändigen,
Der sich in ihrem Busen regt.

Darachna, komm! mein Wunsch, mein Lied!
Wo ist sie? sie, mein Wunsch, mein Lied?
Wie kömmt's, das sie versieht?

Lessing hat dieses Gedicht als eine Nachahmung von Ewald v. Kleists Lappländerlied[39] lächerlich gemacht. Aber merkwürdig, während Gerstenberg sonst alle Besserungsvorschläge Lessings in den späteren Ausgaben berücksichtigt hat, läßt er das „Lied eines Mohren“ stehen. Freilich verändert und zwar im Sinne

Lessings. Dieser hatte vor allem das Fehlen des Lokalkolorits getadelt und gemeint, wenn man von dem „schwarzen Mädchen“ und den „Cederwäldern“ absehe, könnte das Lied ebenso gut von einem Kalmücken wie von einem Mohren gesungen sein. Infolgedessen macht Gerstenberg nicht nur aus den „Wiesen“ des zehnten Verses einen „Goldsand“, sondern ändert vom vierzehnten Vers in dieser Weise:

Ich harre fühllos, daß der Sand
Die Fersen mir versehrt, und meine Seufzer wecken
Die Tiger dieses Hains, die, durch den Durst entbrannt,
Weh mir! mein Blut von ferne lecken.

O Sonne! wenn auch ihr der Tod
Aus Höhlen oder Wäldern droht!
Wenn eine Schlange sie umflicht,
Ein Krokodil sie hascht, ein Skorpion sie sticht!
Eh treff ein Donner euch! Scheusale! wagt es nicht.

Mein Herz, mein Herz fleucht ihr entgegen:
Ich will an ihre Brust mich legen,
Das kleinste Röcheln spähn, und horchen, wie sie schlägt,
Und forschen, wo der Tod sich regt.

Wie Ambraduft will ich dich, Tod!
Mit jedem Odemzug aus ihren Adern trinken,
Auf ihren matten Busen sinken,
Und mit ihm sterben — süßer Tod!

Diese Änderung ist wenig glücklich. „Die Tiger dieses Hayns“, um deretwillen die vierte Strophe der neuen Fassung allein da ist, sind viel komischer als die Herzschläge, über die Lessing spottete. Das individuelle Kolorit, das durch die „Tiger“ gehoben werden soll, wird durch den anakreontischen „Hayn“ mehr als aufgehoben. Aber selbst, wenn die störende Wirkung des „Hayns“ nicht da wäre, würde die Strophe nicht entfernt den starken Ausdruck der Qual und Sehnsucht erreichen, wie die der ersten Fassung. Die Häufung von Amphibien im Folgenden ist nichts als sehr durchsichtige Aufzählung, welche die vorher vorhandene Stimmung zerreißt, anstatt sie, was sie doch soll, zu erhöhen. Der letzte Vers der

vorletzten Strophe ist ganz matt; er enthält keine Steigerung wie die Urfassung, trotz ihrer von Lessing übrigens übertrieben komisch gesehenen Vorstellung, daß die Herzschläge des Mohren den inneren Aufruhr der Geliebten bändigen können. Der neue Schluß hebt die Wirkung vollends auf. Der Mohr resigniert und flötet wie ein Halberstädter Eunuch vom „süßen" Tod! Durch die ursprüngliche Wiederholung der Eingangsverse mit ihren starken kurzen Sehnsuchtsrufen und sehnsüchtigen Fragen hatte Gerstenberg die Stimmung zu einem Gipfel geführt. Das Ganze war wirklich rhythmisch gegliedert, während die neue Fassung nichts ist, als eine Abwandlung anakreontischer Tändelei. Mag sein und sogar wahrscheinlich, daß das Gedicht Kleistens die erste Anregung gab. Aber Kleist hatte in dem „Laplander's song" der Frau Rowe eine viel direktere Vorlage. Außerdem kann sich die Intensität seines „Liedes" nicht im entferntesten mit dem Gerstenbergs messen. Der Lappländer erreicht Erfüllung seiner Sehnsucht, was er banalphilisterhaft mit dem Schlußsatz: „O, welch ein Glück!" quittiert. Dem Mohren der Gerstenbergschen Erstfassung wird diese Erfüllung nicht. Vielmehr wirkt seine Sehnsucht als unendliche Melodie in der Seele des Hörers fort; hier ist nicht, wie bei Kleist, eine Erzählung von der Sehnsucht, hier ist die Sehnsucht selbst. Gerstenberg hat in diesem so ganz unanakreontischen Gedicht das, was seine Zeitgenossen an dem Tejer Greise vor allem bewunderten, gestaltet wie keiner vor ihm und keiner neben ihm. Er hat sich in die Seele eines einfachen primitiven Menschen einzufühlen und für diese Einfühlung einen starken Ausdruck zu finden gewußt. Denn der wird nicht, wie der unlyrische Lessing meint, durch Brockes'sches Detail, sondern allein durch die volle Empfindung gewonnen. „Das Lied eines Mohren" ist der wichtigste Hinweis auf den späteren Gerstenberg, der aus den „anakreontischen" Niedlichkeiten zu einem erdhaften Volkstum hinstrebt, und der sich an den unbewußten, kindlichen, natürlichen Regungen der Volksseele immer erquickt hat — als wahrer Vorläufer Herders auch hier, der ihn daher mit sehr großem Recht als seinen Mitarbeiter zu gewinnen wünschte.

Auch die in Deutschland übliche Form der anakreontischen Gedichte hat Gerstenberg gesprengt — obwohl er hier stärker auf den Schultern der Franzosen steht. Es ist eben seine Tragik wie

die Tragik eines jeden Menschen, der in werdende, aufwühlende Epochen hineingestellt ist, daß er für das Ringen in der eigenen Brust noch nicht die füllende Form finden kann. Dieses Nicht-finden-können bedingt ja auch häufig ein Nachlassen der seelischen Intensität. Man darf nun freilich nicht, gestützt auf eine Stelle aus einem Briefe Gleims an Ramler, wie es häufig geschehen ist, davon ausgehen, daß die anakreontischen Gedichte keinen anderen Zweck hatten, als „den Vers ohne Reim in Gang zu bringen". Denn wenn die Abwesenheit des Reims das Hauptmerkmal der Anakreontik sein soll, dann hat Gerstenberg, der sogar seine „Ode" reimt, überhaupt kein einziges anakreontisches Gedicht geschrieben. Es ist ganz besonders merkwürdig, vor allem im Hinblick auf Gerstenbergs sobald erfolgte Schwenkung zu Klopstock, daß er, der den Reimtöter Dubos so verehrt, die Reimlosigkeit nicht mitgemacht hat, also gerade jenes Charakteristikum nicht hat, daß die Zeit Gleims mit der folgenden Periode Klopstocks — wenigstens äußerlich — verbindet. Der dichterische Instinkt mag Gerstenberg gesagt haben, daß die Reimlosigkeit zwar bei einem Pyra berechtigt war, weil sie ihren Grund in der (noch kaum selbst geahnten) Sehnsucht nach einem neuen Rhythmus hatte, aber nicht bei Gleim und seinen Schülern, die nur jambische Siebensilber oder trochäische Dimeter maßen. So lange Gerstenberg noch nicht der Arno Holtz des 18. Jahrhunderts war, so lange er noch nicht mit Klopstock die Rhythmisierung der deutschen Sprache erstrebte, so lange seine Gedichte noch metrisch gebunden waren, so lange mochte er auf den Reim nicht verzichten. Das entspricht ganz dem späteren Theoretiker der Lyrik, der so fein zwischen Lied und Ode zu unterscheiden weiß. Das entspricht aber auch dem Manne, der sich auf literarische Schlagworte nicht festlegen lassen will. Der ganze, uns heute höchst komisch berührende Streit, der durch Meiers Vorrede zu Langes Horazischen Oden eingeleitet wurde, ist nichts mehr als ein literarischer Zank, der im Grunde ohne große Bedeutung war — aber im Einzelnen noch genauer geprüft werden muß[40]. Bodmer, an dem Gerstenberg bald darauf seine polemische Kraft so erfolgreich auslassen sollte, und sogar Gottsched, wenigstens zeitweise, haben zu den Gegnern der Reime gehört; umso erfreulicher ist die Selbständigkeit Gerstenbergs, die er übrigens mit Lessing teilt. Lessings Frage[41]: „Ist es kein Verdienst, sich von dem

Reime nicht fortreißen zu lassen," — was freilich nicht alle Anakreontiker taten, am wenigsten Weiße, — „sondern ihm, als ein geschickter Spieler den unglücklichen Würfen, durch geschickte Wendungen eine so nothwendige Stelle anzuweisen, daß man glauben muß, ohnmöglich könne ein ander Wort an statt seiner stehen?", hätte Gerstenberg sicherlich bejahend beantwortet. Bemerkt muß allerdings werden, daß auch unmittelber nach Erscheinen von Gleims „Scherzhaften Liedern" die Anschauungen über den Reim im Kreise der Anakreontiker auseinander gingen und daß z. B. Uz der Reimlosigkeit im Grunde von vornherein höchst skeptisch gegenüberstand. Gewiß ist seine und Götzens Übersetzung gegenüber den verschiedenen Übertragungen einzelner Gedichte Anakreons im Zeitalter des Barock durch das Fehlen des Endreims charakterisiert — aber in originalen Schöpfungen sind selbst die erbittersten Verächter des Reims, wie etwa Kleist, reuig zu ihm zurückgekehrt. Trotzdem bleiben sie Anakreontiker — oder: im Sinne unserer einleitenden Bemerkungen, es ist wenigstens nicht die Beibehaltung des Reims, die sie aus der Schar der Anakreontiker hinausstößt. Der Reim ist bei ihnen vielmehr — auch darüber muß im anderen Zusammenhang eingehend gehandelt werden — Hauptmerkmal eines diffenrenzierten künstlerischen Formgefühls, umso differenzierter, je äußerlicher es bleibt. Gerstenberg, bei dem wir bereits ein neues inneres, seelisch begründetes Formgefühl feststellten, steht, was die äußere Kunstform angeht, meist hinter den Reimkünsten eines Hagedorn oder Gleim zurück. Er hat nicht, um mit Herder zu sprechen[42], die Kunst, wohl aber die Einfalt. Seine Reime stehen der inneren Kunstform der Antike nahe, die Gleims usw. der äußeren der Franzosen. Gerstenberg ist schlicht und manchmal banal, die anderen sind oft geziert oder gekünstelt. In einer Hinsicht freilich scheint Gerstenberg von den Franzosen abhängiger zu sein, als alle anderen Anakreontiker bis auf J. G. Jacobi, der aber erst später einsetzt. Das besonders von Chaulieu bevorzugte genre mêlé, der abwechselnde Gebrauch von Prosa und Versen, ist das formale Kennzeichen der „Tändeleyen." Wenn hier die Franzosen eingewirkt haben — und das ist sicher —, so doch nur, weil diese Form ganz besonders dem lyrischen Temperament des jungen Gerstenberg entsprach. Die Verbindung zwischen Prosa und metrischer Gebundenheit ist bei Gerstenberg

durchaus organisch. Die Verse entsprechen meist einem Höhepunkt des Gefühls, zu dem die Prosa hinüberleitet; gelegentlich aber ist die Abwechslung auch nur um ihrer selbst willen da, um eine lebendigere und mannigfaltigere Form zu erreichen. Dieses genre mêlê spielt für den jungen Gerstenberg dieselbe, aber der Intensität nach stärkere Rolle, wie die Reimlosigkeit bei den Anakreontikern: es ist das erste Anzeichen einer neuen lyrischen Bewegung, weil es auflöst, anstatt zu binden. Das genre mêlê ist Tradition, als Wieland ihm letzten Schliff verleiht, bei Gerstenberg ist es der starke Ansatz zu ihrer Überwindung; ein stärkerer als bei Uz oder gar bei den „Bremer Beiträgen", die von ihm nur vereinzelt Gebrauch machen. Wenn Gerstenberg das Metrum Anakreons nicht nachahmte, so mag auch hier, abgesehen von den innerlich-künstlerischen Gründen, der Einfluß Weißens maßgebend gewesen sein, dessen „Scherzhafte Lieder" durchweg gereimt sind. Wie Weiße bevorzugt Gerstenberg den Jambus, aber er wird oft „unregelmäßig", unter- und durchbrochen, so, als ob der, der ihn gebraucht, sich gegen seinen Zwang wehrt. „Malend" ist Gerstenbergs Lyrik nur selten; auch die Anakreontiker, selbst Gleim, sind nicht „malend", wenn man etwa an Brockes denkt. Aber bei Gerstenberg geht alles doch mehr auf den seelischen Ausdruck. Eigentliche Metaphysik fehlt zwar oder ist unselbständig. Das nicht „malende" unterscheidet Gerstenberg und einen Teil der Anakreontiker von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und verbindet sie mit dem 17., während das genre mêlê natürlich etwas ganz anderes ist, als die Eigenart des Barock, wirkliche Lyrik in die Prosa sozusagen als eingelegte Arien zu bringen. Das Vergnügen an der Pointe, meist am Schluß eines Gedichts, ist das Opfer, das die Anakreontik der Aufklärung darbringt; Gerstenberg teilt dieses Vergnügen, aber es ist bei ihm wenig vergnüglich. Seine Pointen sind matt oder gar flach. Das könnte bei dem werdenden Kritiker, der so schneidig dreinzufahren weiß, seltsam erscheinen; aber der Kritiker tritt hinter dem Dichter noch zurück, der mit der Pointe wirklich nur den „esprit" der französischen Gesellschaftsdichtung nachgeistreicheln will, und das nicht kann, weil die Pointe das Dichterische zerstört. Gerstenbergs Banalität gerade in diesem Bereich ist der beste Beweis für seine dichterische Anlage.

Von einem wichtigen Element des Rokoko ist noch gar nicht die Rede gewesen: von der schäferlichen Welt, dem Pastoral[43]. Die Anakreontik bejaht ein Leben, vor dem sie in Wirklichkeit flieht; die Schäferdichtung verneint ein Leben, das in Wirklichkeit kennen zu lernen sie sich niemals die Mühe genommen hat. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts schwebt über der Schäferei noch etwas von dem erdhaften Drang, der Horaz auf das Land treibt. Dann wird der Schäfer galanter Liebhaber. Nicht die Natur entscheidet, sondern die raffinierte Dekoration. Nicht Theokrit ist das Muster, sondern Vergil. An die Stelle der lebendigen Wirklichkeit tritt ein goldenes Nirgendswo und Nirgendswann, je goldener umso toter. Nach der Frucht voller Saft und Reife das überzuckerte Eingemachte. Der Schäfer ist nicht mehr erdig, sondern geistvoll und raffiniert — besonders in der Liebe. Fontenelle, von dem Gerstenberg später sagte, er habe mehr Witz als Geschmack[44] und sein „Traité sur la nature del 'Eglogue" erhalten kanonische Bedeutung. „Arkadien" ist die Szenerie: Grotten, Springbrunnen, sanfte Lauben werden aufgestellt, um angezogenen Rokokonippes als Staffage zu gelten. Die bildende Kunst liefert immer neue Anregungen — denen nachzugehen eine amüsante Aufgabe wäre. Der Sonnenkönig und sein Hofmaler sind für den „gesellschaftlichen" Charakter der „deutschen" Schäfereien nicht weniger verantwortlich wie für den der Anakreontik. Verlogenheit ist das Motto, das über dem Ganzen steht, wie jede Mode verlogen ist, abgesehen von dem, was sie enthüllt. Sie wirkte noch in eine Zeit hinein, wo der geistige Habitus der Nation schon längst ein anderer geworden war — aber nicht bei einem Teil der höheren Stände, deren Rokokomanie am köstlichsten persifliert worden ist von Johann Carl Wezel im fünften Kapitel seines Romans „Herrmann und Ulrike". Der Vorgang ist der Mysterienseuche der Gegenwart zu vergleichen. Dieselben Leute, die gestern in „erotischer" Sensation machten, kommen heute fromm, einfach, kindlich. Nicht weil sie müssen, sondern weil sie den Riecher haben. Weil sie wissen, daß man mit der Spekulation auf „Religion", „Volkstum", „Mystik" heute ebenso gute Geschäfte macht, wie mit der auf „Erotik" (was begreiflich ist; denn die einen sind ja nur die Kehrseite der anderen). Weil sie wissen: wo man gestern noch rief: „Es lebe der Sexus!", liebt man es heute zu spenglern. Aber

sie geben nur die Nerven, nicht die Seele — wie die barocke Schäferei nur Nerven und keine Seele gab. Sie lassen Tote auferstehen, Glocken von selbst läuten, deutsch und lateinisch singen und beten. Aber sie haben nur die Szenerie des Mittelalters, wie die Bukoliker nur die Szenerie des Landlebens. Wenn diese modernen „Mysterien" christlich, wenn sie aus Gott geboren sind, und Gott erzeugen, dann sind auch die Gefühle, mit denen ältere und jüngere Weiblein das Lockenhaupt Tagores umfangen, identisch mit den religiösen Kräften, die den indischen Mythos geboren haben. Wenn die Boucher-Eklogen die Sehnsucht nach Einfachheit und ländlicher Ungebundenheit ausdrücken und erwecken, dann sind die Empfindungen, mit denen die Marquise von Pompadour in das Boudoir Seiner allerchristlichsten Majestät trat, identisch mit den Empfindungen, die das arme Gretchen in die Arme Fausts treiben. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts treffen Schäferei und Anakreontik zusammen. Die Elemente verschlingen sich, teilweise unlösbar, teilweise, wie ganz besonders bei Uz, aber auch in ihrer Besonderheit deutlich wahrnehmbar. Ton und Farbe des Schäferlichen werden zum Kriterium: ob Klassizismus oder Rokoko, ob „griechische" oder „französische" Anakreontik. Das romanische Hirtentum wird zum Mittel, die nicht weniger romanische Anakreontik einzudeutschen. Als Anakreontiker beginnt der Mann, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Idylle entromanisiert. Salomon Geßner, der Schweizer, überwindet aber auch Gottsched, den Sachsen, dessen „Atalanta" den koketten und lasziven „Witz" der Franzosen verplattet, verphilistert und verrührsamt. Doch Gottsched, der hausbacken oder alexandrinisch deklamiert, ist darum nicht weniger französisch orientiert als die deutschen Verfasser anderer Schäfereien. Was Bodmer und Breitinger für die Ästhetik der Deutschen, leistet Salomon Geßner für Gestalt und Sprache der Dichtung: die Mitarbeit an der Erweichung des Rationalismus. Wenn Geßners Erfolg in Frankreich weit größer und weit dauernder war, als in Deutschland, so lag das daran, daß der deutsche Geist sehr schnell andere Wege ging, um zu sich selbst zu kommen. Eine wichtige Station bleibt indessen Geßner immer — vor allem für Gerstenberg, dessen Stellung zwischen den Epochen als symbolischer Gestalt für den Kampf des deutschen Geistes um seine Autonomie gerade im Hinblick auf seine inneren Beziehungen zu Geßner besonders klar hervortritt.

1754 erscheint „Daphnis", 1756 erscheinen die Idyllen, 1758 wird der Tod Abels veröffentlicht und 1759 gibt Gerstenberg die „Prosaischen Gedichte" heraus. Begreiflich, daß er sie von den „Tändeleyen" trennte, in denen schäferliche Motive ohne die obligate Lüsternheit ständig anklingen. Denn die „Prosaischen Gedichte" sind, gerade weil sie formal das andere Lyrik-Bändchen in den Schatten stellen, viel weniger eigenwüchsig. Sie sind keine Nachahmung Geßners, sie sind Geßner selbst.

Geßner spielt in der Literaturgeschichtsschreibung des verflossenen Jahrhunderts bis zu Wölfflin keine rühmliche Rolle. Herders und Schillers Vorwürfe sind potenziert worden und Hettner sieht in ihm eine Erscheinung, in der sich geradezu die Krankhaftigkeit des Zeitalters spiegelt. Aber es ist nicht das erste und nicht das letzte Mal, daß sich eine geistige Richtung und ihr Träger, aus dem Fluß des historischen Geschehens herausgerissen wirklich Symptome des Niedergangs, als Vorstoß zu einem neuen erweisen, wenn man das Vor- und Nachher betrachtet. Geßner ist süßlich und galant nur dann, wenn man weder an Fontenelle und Lamotte denkt, noch an Gottsched und an den weinerlichen Gellert. Denkt man an sie, so wird einem der ganze Unterschied klar, der Geßner viel näher an den Göttinger Hain, ja an den Mahler Müller rückt. Für die bukolischen Dichter Frankreichs war die Natur eine Kulisse, für Gottsched und seinen Kreis ein Begriff aus der Moralphilosophie. Geßner kannte die Natur, er gab sich ihr hin, er liebte sie, weil sie ihn innerlich freimachte — von dem Dreck der wirklichen Welt. Er hat dem Alpen-Hirten nicht weniger Verständnis entgegengebracht, als Haller. Aber: er hatte nicht den Mut, seine Konstruktion von einem goldenen Weltalter, die er aus der Vergangenheit übernahm, durch diesen Hirten zu verlebendigen. Er hat den Theokrit zu wenig und Gottsched zu sehr verstanden. Er hat die beglückende Wirkung empfunden, die von unverkünstelten Menschen der Natur ausgeht — doch für sein idealisches Arkadien war er ihm nicht vornehm und nicht — aufgeklärt genug. Aufklärung aber: das ist Götzendienst vor einem blutleeren Tugendbegriff. Ihm sind alle arkadischen Schäfer Geßners verfallen, ohne Unterschied des Alters und des Geschlechts. So entsteht keine Vielfältigkeit, sondern Einförmigkeit. Der Landmann, den Unterdrückung und Armut „ungesittet" und „schlau"

und „niederträchtig" gemacht haben, wird ausgeschlossen von dem pseudo-homerisch-patriarchalischen „Elysium", in das der Eintritt nur der erhabenen Wohlanständigkeit gestattet ist. Indessen: was Geßner ein für allemal vor den Vorwürfen der Literarhistoriker bewahren sollte, das ist die köstliche Melodik seiner Sprache, deren Schmelz und Rhythmus etwas völlig Neues darstellte. Was Geßner für die Entwicklung der deutschen Prosa bedeutet, ist bis jetzt noch nicht umfassend genug dargestellt worden. Ohne Geßner kein Wieland! Diese Sprache mußte bezaubern und hinreißen, ganz besonders einen jungen, empfänglichen Menschen, wie unseren Gerstenberg, der selbst noch tastete und sich jedem Einfluß nur zu willig auftat. Vor Klopstock ist Geßner das Vorbild des Dichters Gerstenberg, an das er sich verschwendet. Die Identifizierung mit Geßner durch die „Prosaischen Gedichte" bedeutet für Gerstenberg den ersten großen Schritt über den Rationalismus hinaus, den Shakespeare und Klopstock vollenden. Wie Hölderlin in seiner herrlichen Ode „Die Jugend", so hätte auch Gerstenberg von sich sagen können: mich erzog der Wohllaut des säuselnden Hains.

Gerstenberg hat selbst gewußt, wie tief er in Geßners Wesensart untergetaucht war. Von des Freundes Jacob Friedrich Schmidt im gleichen Jahre und im gleichen Verlag erschienenen Poetischen Gemälden und Empfindungen aus der heiligen Geschichte, welche, als erstes Beispiel der ecloga sacra, nicht weniger nachgeahmt wurden als Gerstenbergs „Tändeleyen"[45], meint er[46], man spüre zu sehr in ihnen den Einfluß Klopstocks und Geßners; doch er fährt fort: „es ist aber in der Tat leicht möglich, daß diese Nachahmungen ganz von ohngefähr, wider des Dichters Wissen, sich einschleichen, wenn noch Ideen von dem Lesen in seinem Gedächtnisse zurückgeblieben sind; ja zuweilen können Dichter, die in gleicher Zeit einerley Gegenstand schildern, in ihren Schilderungen einander so genau treffen, daß man glauben sollte, sie hätten sich ausgeschrieben . . . . . ." Gerstenberg hat Geßner gewiß nicht ausgeschrieben, aber er, der später die Fähigkeit, sich in den Stil eines anderen Dichters bewußt einzufühlen, so hervorragend erweisen sollte, ist unbewußt sein Nachahmer geworden. Pope, ohne den weder Geßners theoretische Stellung zum Idyll noch dieses selbst möglich gewesen wäre, ist auch noch einer der Kron-

zeugen Gerstenbergs. Sein Name steht an der Spitze der Rezension, die er dem Büchlein Schmidts widmet. Allerdings spürt man überall, wie er über Pope hinauszukommen sucht und bereits um seine Auffassung von der Selbständigkeit des Genies auch in dieser Sphäre ringt. Er spricht sogar Anschauungen aus, die durchaus in die Zukunft, zum Göttinger Hain und zu Voß, weisen. Anschauungen, die sich von der Praxis Geßners ebenso unterscheiden wie von der seines Schülers in den „Prosaischen Gedichten". Von dem Idyll verlangt er[47] im Gegensatz zu Fontenelle und St. Mard, die in der idyllischen Welt eine bloß poetische sahen, daß es nicht nur „ein Gemählde, sondern ein ländliches Gemählde" sei. Und nicht nur die Szene müsse ländlich sein, sondern — und das ist natürlich besonders wichtig — auch die Personen, die sich in ihr bewegen. „Selbst die Charaktere müssen einen gewissen Anstrich des Ländlichen haben, gesetzt, daß auch dieser Anstrich oft nur sehr zart, oft nur in einer gewissen Wendung des Gedankens oder Ausdrucks bestehen sollte..." Der Bauer und der Fischer des Mahler Müller kündigen sich hier, vielleicht schon unter dem Einfluß Dubos[48] und sicher nicht unberührt von den englischen Wochenschriften, wenn auch noch zaghaft, an. Aber es ist auch hier die Tragik Gerstenbergs, daß der gestaltende Künstler nicht vermag, die Einsichten des Kritikers zu verwirklichen. Denn die „Prosaischen Gedichte" halten sich durchaus fern von jedem Realismus; auch die Mythologie spielt in ihnen als Schmuck dieselbe Rolle wie in den „Tändeleyen". Auf Schritt und Tritt bricht eben das Schicksal des Bahnbrechers hervor, der selbst das gelobte Land noch nicht betreten darf. Auch sein frühes Erlahmen erscheint im Lichte dieses ästhetischen Aposteltums doch tragischer und unverschuldeter, als man es bei Betrachtung seiner späteren äußeren Lebensmisere annehmen möchte. Was er gewollt, wofür er gekämpft, sah er verwirklicht. Daß er die, die es verwirklichten, nicht erreichen, geschweige denn überflügeln konnte, sah er ein. War es da nicht männlicher, zu schweigen oder sich zu Kant zu flüchten?

Gerstenberg wurde zu Geßner durch ein Element in diesem geführt, um das Gerstenberg als Kritiker und Dichter während seiner ganzen produktiven Jahre mit heißer Inbrunst gerungen hat. Die Simplizität der antiken Kunst, die er übrigens auch

an Friedrich Jakob Schmidt rühmt, glaubt er mit Recht auch bei Geßner zu finden. Der spätere Verehrer des Raphael Mengs bewundert an Geßner die edle Einfalt und stille Größe, das Vermögen, im Simplen zugleich stärksten Ausdruck zu geben unter Verzicht auf alle Schnörkeleien. Gerstenberg kam zu Geßner, weil er der Antike näher stand als dem Rokoko. Im Gegensatz zu den „Tändeleyen" und ganz wie bei Geßner tritt das antike und mythologische Namenwesen zurück vor einer bewußt maßvollen Formgebung der poetischen Naturfülle durch das, was er bei Geßner als antik empfand. Es kommt durchaus nicht darauf an, daß dies weder bei Geßner noch bei ihm wirklich antik war. Auch nicht darauf, daß der überfließende Stil bei Nachahmern gerade das Gegenteil von Simplizität hervorbringen mußte: nämlich den Schwulst[49]. Sondern darauf, daß Gerstenberg an Geßner lernte, harmonisch zu komponieren und seiner Sprache eine Süßigkeit zu geben, die ebenso weit von Zuckrigkeit wie von Bombast entfernt war. Gerstenberg, der Dichter des „Ugolino", Gerstenberg, der Tragiker und Dramatiker, ist hier naiv, malend und gehoben von einer schalkhaften Freude an der Diesseitigkeit. Das Vorwort wünscht geradezu, „daß man diese Blätter so ansehen möchte, wie man etwa eine Gallerie von Gemälden besieht." In dem ersten und besten Stück „Cypern", das den Einzug der Venus auf ihre Insel zeigt, und das ohne das Nymphenfest des „Daphnis" nicht denkbar wäre, heißt es: „Wie ein fröhlicher Gems auf spitzigen Gipfeln hoch im Nebel daherhüpft, so hüpf ich durch die tausenden Wiesen, und über das wankende Gestade, und unter die spielenden vervielfältigten Bäume des idealischen Hayns. Die Eichen laufen hinter mir her, aus ihren Wurzeln gerissen, und die Dryaden hinter den Eichen, voll Bestürzung, daß ihre Wohnungen entfliehen. Taumelnd flattern die trunkenen Nachtigallen im Laub auf beseelten Ästen und singen Trink-Lieder. Wohin, diese schreyende Nymphe, die dort durchs Gebüsche flieht, und den Gürtel hält, daß er sich nicht in den Rosen-Hecken verwickle? Ein berauschter Faun läuft stolpernd mit dem vollen Kruge hinter ihr her, daß der verschüttete Most an dem Riedgrase herabtröpft, und er ruft: Verzieh, schöne Nymphe, verzieh! ich will aus diesem Kruge die Liebe dich lehren. Trink, schöne Nymphe, trink! denn da ich trank, empfand ich, daß ich dich liebte. Sieh her, ich will

trinken! Der Faun setzte den Krug an den durstenden Mund: aber der Most lag im Riedgrase. Als er wieder auffah, war die Nymphe verschwunden. Und nun schalt der Betrogene zornig die Nymphe und den leeren Krug, und warf ihn an einen Baum, daß die Scherben umherflogen." Hier ist die Mythologie nicht Dekoration, sondern vermenschlicht, auf die einfachste Weise, dadurch, daß Wiese und Wald und Ufer von heiter-göttlichen Geschöpfen bevölkert werden. Obwohl das erste Stück mit einer Verbeugung vor Anakreon schließt und im „Abend" ein wollüstiges Saitenspiel „in die Harmonie eines tejischen Liedes" tönt, ist anakreontische Tändelei ganz überwunden. Die Amorbuben, die um den Rand eines Bechers sitzen und mit schwerem Fittig in den labenden Trank klatschen, haben nichts mehr vom Rokoko, sind Schöpfungen einer freien Phantasie, die von Geßner beflügelt und — beherrscht wird. Die Form regiert, ohne daß Einförmigkeit herrscht. Diana und Endymion sind keine allegorischen Puppen, sondern Menschen von Fleisch und Blut. Gelegentlich schleicht sich eine Anspielung ein, die mehr von gelehrtem Wissen, als von poetischer Gestaltung zeugt, das Hochzeitslied des Apoll in dem vierten Stück macht erhebliche Anleihen bei Horaz und die Kunst der Beseelung erreicht Gerstenberg nicht in dem Maße wie Geßner. In dem letzten Stück ist die Trauer nicht recht echt, was schon Nicolai bemerkt zu haben scheint[50]. Solche Brüche zeigen, daß Gerstenberg sich auf einem Wege befindet, der seiner innersten Natur nicht entspricht. Friedrich Leopold Stolberg stellt später einmal, übrigens unscharf, seine und Gerstenbergs Kunst gegenüber und meint[51], daß ihm die Blumen der Wiese und die Blüten des Waldes genügten, wo Gerstenberg mit kühner Hand die Natur durch die erhabenste Kunst schmücke. Dem Verfasser der „Prosaischen Gedichte" scheinen aber auch die Wiesen und Grotten und Haine, zartes Saitenspiel und sanfte bachische Lust zu genügen — von der immanenten Tragik des Daseins scheint er nichts zu spüren. Und doch: bereits „Naide" ist eigentlich eine Widerlegung der Geßnerschen Idylle. Hier ist nicht mehr sanfte Empfindung, sondern, um mit Mendelsohn zu reden, „unsanfte". Mendelsohn wendet sich im 85. und 86. Literaturbrief gegen J. A. Schlegels Bemerkungen zu Batteux' Ausführungen über das Schäfergedicht und kommt dabei zu dem bemerkenswerten Ergebnis: „Die Liebe

der Schäferpoesie ist nicht immer eine Liebe, die auf Rosen schläft, sondern öfters eine verderbliche und wütende Leidenschaft." Der Dichter der „Naide" steht auf demselben Standpunkt. Das Stück endet mit einem Fluch auf die Götter, die nichts getan haben, um den Raub der Geliebten durch Priap zu verhindern. Es ist bemerkenswert, daß der Recensent der „Bibliothek" wünscht, „daß der Herr Verfasser dieß Gemählde aus seiner Gallerie heraus geworfen hätte." Es war ihm nicht „süß" genug und es war, was er nicht ausspricht, was er aber meint, kein „Gemählde", sondern ein Ausbruch der Natur, die sich nicht einmal „verschönert" gibt, geschweige denn auf ein verschönertes Ideal Rücksicht nimmt, ein Ausbruch, der bereits in die Klopstock-Periode Gerstenbergs hinüberweist. Wie Mendelsohn, trotz aller Verkennung gegenüber Theokrit, bereits ein Vorstoß zum Sturm und Drang bedeutet, so ist auch die „Naide" eine Vorahnung jener Zeit, da Merck Bürgers Minnelied als eines der kräftigsten Fermente bezeichnete[52], um die „empfindsamen Dichterlinge mit ihren goldpapiernen Amors und Grazien und ihrem Elysium der Wohlthätigkeit und Menschenliebe" vergessen zu machen. Die jungen Genies, die für Geßner im übrigen sehr viel mehr Verständnis hatten, als das 19. Jahrhundert[53], erkannten (wie schon der von Retolicka falsch beurteilte J. E. Schlegel), daß auch Geßner eine wohl erzogene bürgerliche Gesellschaft zur Voraussetzung haben mußte, um wirken zu können (daher auch sein größerer Erfolg in Frankreich!), eine Gesellschaft, die sie negierten, weil sie die individuelle Leidenschaft regierte. Die „sanfte wiederkäuenden"[54] „Mahler" waren ihnen zuwider, weil, und das trifft natürlich auch Geßner selbst, die handelnden Personen ohne wirkliches Interesse aneinander sind. Das Motto für ihre Auffassung hatte Herder — polemisch gegen Mendelsohn — gegeben[55]: „Eine Leidenschaft, eine Empfindung höchst verschönert, hört auf, Leidenschaft, Empfindung zu seyn." Hätte Gerstenberg Theokrit im Original gekannt, wofür wir keine Zeugnisse haben, so hätte er vielleicht die Kraft gehabt, die Feinheit und die sprachliche Kunst Geßners mit wirklicher Leidenschaft und Empfindung zu vereinigen — obwohl natürlich diese auch eine andere sprachliche Versinnlichung, eine andere Melodie notwendig verlangen, wie sie Geßner zur Verfügung stand. Gerade weil Geßner das große Pathos Klopstocks fehlte, hat Gerstenberg bei

ihm bereits gelernt, was Stimmung ist und die Möglichkeit, sie auszudrücken, als er zu Klopstock, zu Young usw. kam. Wie die Gerstenbergische „Empfindsamkeit" beschaffen ist, wird uns, im Anschluß an die Ausführungen des fünften Kapitels, erst im nächsten Abschnitt interessieren. Daß sie eine völlig andere war, wie die Geßners, wissen wir schon aus der Betrachtung des Kritikers Gerstenberg. Geßner war der Mensch der Aufklärung, dem Tugend Empfindsamkeit bedingt. Gerstenberg ist ein tragischer Mensch, der bereits als „Anakreontiker" und, wie die „Naide" lehrt, auch als Schüler Geßners, die Aufklärung und ihre Überzeugung überwindet, daß die Tugend das höchste Glück der Erdenkinder sei. Gerstenberg lernt sehr bald, daß die Natur nicht gut und rein mache; aber er hat an der „verschönerten", idealischen gelernt, seine Sprache zu bilden, so daß noch später Schubart ihn mit Bürger und Miller als denjenigen bezeichnen kann[56], welcher der deutschen Sprache den angenehm tändelnden Ton der Amoretten und Grazien gegeben hat. Gerstenberg ist gerade den umgekehrten Weg gegangen wie Wieland, der Fortsetzer und Vollender Geßners: Wieland wurde aus einem Seraph ein gesellschaftlicher Mensch und Apologet der Grazien; der Sänger der „Grazien" wurde, als Dichter, der erste große Verkünder einer seelischen Schönheit, die allein die heroische Persönlichkeit ausdrückt, und als Mensch ein Einsiedler, der sich vor der Welt verschloß, weil er ihr nicht voranfliegen konnte. Das köstliche Stück „Der Tabak", das voller Rokoko-Ironie und viel graziöser als es Uz, Lessing oder Kästner getan haben, ein später getadeltes[57] Motiv behandelt, das der Anakreontik nur zu philisterhaften Betrachtungen über die Vergänglichkeit des Daseins Anlaß gibt, enthält eine Stelle, die, unmöglich bei den Anakreontikern oder bei Geßner, zeigt, wie tief der junge Gerstenberg bereits an den schablonisierenden Zuständen des damaligen bürgerlichen Lebens litt. Das amüsante Feuilleton verficht den Gedanken, daß Prometheus den Göttern kein „leeres Feuer", sondern glühenden Tabak nahm. Ein Gott des Tabaks, Telesphorus, wird eingeführt, der mit ernstem Anstand auf seinem Wolken-Thron sitzt und als Szepter eine klafterlange Pfeife in der Hand hält. Von dem Thron hängen Kränze aus Tabaksblättern herab, Preise für diejenigen, die neuen Tabak erfanden. Und dann fährt Gerstenberg, der wohl damals schon ein leidenschaftlicher Raucher

war, fort: „Mit unvergänglichen Buchstaben prangen ihre großen Namen in den telesphorischen Jahrbüchern: der Erfinder des Brasilianischen, des Türkischen Tabaks, der Erfinder des Schnupftabaks, ein heiliger Name den Deutschen, die sonder ihn in ihren Gesellschaften dahinsterben würden, und den Erfinder des Knasters!" Da macht ein Mensch seinem Herzen Luft, der aus dem beschränkten Behagen heraus möchte, aus dem genießelnden Philisterium, das sich die bürgerlichen Nachtändler des Tejer Greises zu einem römisch-griechischen Epikuräertum aufpumpten. Der „Anakreontiker" Gerstenberg hat mit den „Tändeleyen" und den „Prosaischen Gedichten" alles, was man bei ihm anakreontisch nennen könnte, überwunden. Für den Kritiker und Menschen, der aus der Aufklärung heraus möchte, war es ein Glück, daß er auf Klopstock traf, daß mit diesem jenes Element in ihm wiedererwachte, das vom Rokoko fort führte. Aber es war die Tragik des Dichters Gerstenberg, zum mindesten des lyrischen Dichters, daß dieser an Klopstock und an den anderen Wegbereitern der neuen Zeit nicht in dem Maße produktiv wurde, wie jener, der Kritiker, an Shakespeare. So hat es den Anschein, daß Gerstenbergs Abwendung von der Grazie zu Klopstock auch eine Flucht ist — eine Flucht vor sich selbst.

2.

In Kurzem wird Deutschland — wenn anders es für seinen eingeborenen Geist noch Interesse und, mehr als das, eine neue Liebe aufzubringen vermag, aus der die Renaissance des deutschen Menschen allein emporwachsen kann —, den Tag festlich begehen, da zweihundert Jahre verflossen sind, seit Klopstock der Welt geschenkt wurde. Klopstock ist das große Symbol des modernen deutschen Geistes. Klopstock ist die Verleiblichung aller der Kräfte, die um die Mitte des Jahrhunderts am Werke waren, um ein dem deutschen Wesen künstlich aufgepfropftes Gesetz, das französische Gesetz des Maaßes, zu überwinden[1]. Klopstock ist größer als Lessing — dem er auf einzelnen Gebieten weit unterlegen ist —, weil er das Bewußtsein von der Autonomie des deutschen Geistes nicht nur negativ im Kampf gegen einen (französischen) Rationalismus zu wahren verstand, der seine Befriedigung im Endlichen fand, sondern weil

er durch seine Dichtung den tiefsten Sinn der deutschen Eigenart, das ewig Ahnungsvolle, das Schweben im Unendlichen und die Sehnsucht nach der Vereinigung mit ihm gestaltete, auf der jenes Schweben gegründet ist. Er hat den Deutschen, nicht nur seines Jahrhunderts, den Mut gegeben, sich zu ihrer Eigenart zu bekennen. Der (französische) Rationalismus sagte: genug ist genug; Klopstock sagte, längst vor Conrad Ferdinand Meyer: genug ist nicht genug. Lessing hat das überindividuelle, entpersönlichende aesthetische Dogma entthront durch das Gewissen des Einzelnen. Klopstock ist auf dem Wege der Auflockerung der zugleich bindenden und zwingenden Form, auf der die maßvolle Gesetzmäßigkeit und Begrenzung des französischen Geistes und seiner deutschen Anwälte beruhte, noch einen gewaltigen Schritt vorwärts gegangen, indem er den Typus des Dichters schuf als den des alle Grenzen überwindenden Genies. (Daß er damit auch die Verantwortung trägt für die Formlosigkeit der Mitläufer, heute gerade wieder literarische Massenerscheinung, war nur die notwendige Kehrseite seiner ebenso revolutionären wie reformatorischen Tat). Durch Klopstock lernte ein ganzes Volk, den Dichter als Kronzeugen der Nation zu empfinden. Der Dichter war aus seiner Bürgerlichkeit befreit; man sah ein, daß „Dichten" kein Fach sei, wie irgend eine gelehrte Fakultätswissenschaft. Dichten wurde gleich Tat und mehr als Tat. Klopstock lehrte seine Deutschen, den Dichter als ideellen Erhalter der Nation zu empfinden; denn in seinem Werk sieht sie sich verklärt und gekrönt. Er lehrte sie, daß Dichten Bekennertum, ja Seher- und Priestertum ist, ein Priestertum, durch das die Nation zum Heros wird. Und weiter ist Klopstock Symbol des Strebens, die deutsche Sprache zum Ausdruck der deutschen Seele zu machen. In Klopstock wird die Sprache Ausdruck, wo sie vorher nur Mitteilung oder empfindsame Beschreibung war. Klopstock entdeckt den deutschen Rhythmus; wie kein zweiter bis in unsere jüngste Gegenwart hinein, hat er nach Herders außerordentlicher Bemerkung[2] die lebhaftesten und rührendsten Nuancen der Empfindung in die Sprache „hineingekämpft". Die Sentimentalisierung des Christentums, im Pietismus erste fruchtbare Erweichung einer nationalen, auf der nach-lutherischen Intoleranz beruhenden Dürre und Starre, wird durch ihn aus einem tränenseligen in Gott-Zerfließen zu einem inbrünstigen männlichen Gott-

kämpfertum. Die Sentimentalisierung des Einzelnen, die wir an Gerstenberg bereits kennen gelernt haben, wird zwar nicht völlig überwunden — was vielleicht auch gar kein Segen gewesen wäre, denn sie ist später in mannigfacher Weise produktiv geworden —, dazu wäre eine kulturelle Volksgemeinschaft unerläßliche Vorbedingung gewesen, aber insofern um ihre weit wirkende immanente Gefährlichkeit gebracht, als an die Stelle einer individuellen Empfindsamkeit das innerliche Empfinden tritt. An die Stelle des Ich tritt die ganze Menschheit und schließlich die Gottheit. Der Mensch wird aus seinem Einzeldasein erlöst, wenn er die Kraft hat, die Welt in sich hineinzuziehen. Die Empfindung fließt wirklich über in diesen herrlichen Zeiten, da dem deutschen Geist die Form gegeben wurde, indem man sie zersprengte. Klopstock gibt der ganzen Epoche das Losungswort, das zum Losungswort auch der Jugend späterer Zeiten wird: eine unendliche Sehnsucht nach einem Etwas, das nur geahndet, nicht gewußt wird. Sie lehrt die Natur nicht mit ganz anderen Augen, aber mit einer ganz neuen Herzensbereitschaft ansehen. „Du weißt, wie die Schweizergegenden mich entzücken . . . aber alle diese . . . . . verdunkeln nicht die Erinnerung jener sanften Schönheiten, mit welchen die Natur sich in Seeland schmückt. Jene freundlichen Buchenhaine, welche mit Äckern, Wiesen und Landseen abwechseln, in der Ferne das erhabene Meer, das bald roth von der auf- oder untergehenden Sonne lächelt und bald mit allen Schrecken Gottes sich rüstet, sogar der Novembersturm, der uns näher an das Feuer rücken machte, das alles, wie ist es mir so lieb," schreibt Friedrich Leopold Stolberg aus Genf an seine Schwester[3]. Er hätte nicht so schreiben können, wenn Klopstock nicht gewesen wäre, der Stern, unter dem seine Jugend stand. Klopstock, der Befreier eines neuen Lebensgefühls, wird auch der Entdecker der norddeutschen Landschaft. Damit gibt er auch der Anakreontik den Todesstoß (daß dies auch seine Schattenseiten hatte, wurde bereits gezeigt). Man ist nicht mehr Priester im Tempel der Grazien, sondern im Tempel der Urgewalten, der Liebe und der Natur. Die Gefühle, die Mann und Weib, aber auch Mann und Mann, zueinanderziehen, sind nicht mehr gesellschaftlich-empfindsamer Art, sondern persönlich und voll innerster Leidenschaft. Weil man die über alles wert hält, sehnt man sich auch nach einer Welt

der Unschuld und der Kindlichkeit. Aber Sinnbilder dieser Sehnsucht sind nicht mehr der kokette Schäfer und Arkadien, sondern das Paradies und seine elementare Kraft und Reinheit. In dieser Sehnsucht wurzelt auch die andere, fast ebenso nebelhafte, nach einem wahrhaft nationalen und freien Vaterlande. Gerade hier hat Klopstock vielleicht am allerstärksten gewirkt. Im ganzen: man ruft, schreit, brüllt: o Mensch! wie man heute o Mensch! ruft, schreit und brüllt; aber die echten durften, wie Ernst Stadler, sagen: Mensch werde wesentlich!

Selbstverständlich: das sind nur äußerste Resultate, auf die knappste Formel gebracht, um die symbolische Kraft zu veranschaulichen, die von Klopstock ausstrahlte, der für Gerstenberg die Rolle spielte, die Herder für Goethe spielte. Neben ihm wirkte — abgesehen davon, daß sich die einzelnen Strömungen vielfach schattieren und verschlingen — eine ganze andere Position der Zeit, deren Sinnbild Wieland ist, der Anakreon den „weisen Patriarchen der Wollust“ nennt. Diese beiden Positionen standen sich kämpfend gegenüber. Wielands Sensualismus war in dem „Anakreontiker“ Gerstenberg wirksam, als er dem Element „Hagedorn“ allein folgt. Er hätte zu Wieland und nicht zu Klopstock schwören müssen, als er mit diesem zusammentrifft. Das Umgekehrte ist der Fall: der Mann, dem als Kritiker das Prophetentum Klopstocks, als Dichter die graziöse Anmut Wielands eignet, vergöttert den Seraphiker und befehdet Wieland — weil er den Wieland in sich befehdet. Gerstenberg, der Kritiker, flieht zu Klopstock, um vor dem Element gesichert zu sein, das er als Kritiker für schädlich hält. Je mehr von der angegriffenen Position noch in ihm vorhanden ist, umso heftiger wird der Angriff. Indem Gerstenberg sich von der ursprünglichen Bahn seiner dichterischen Veranlagung entfernt, stellt er der Konsequenz seines Kritikertums ein ergreifendes Zeugnis aus. Nicht weniger ergreifend aber ist das Schauspiel, das er uns bietet, wenn wir sehen, wie diese Konsequenz den Dichter Gerstenberg vergewaltigt. Der Kampf, der sich in diesen gärenden Zeiten im deutschen Gemütsleben abspielt, hat gewiß nirgends ein so tragisches Opfer gefordert, wie unseren Gerstenberg. Wäre er ein Dezennium später geboren worden, wer weiß, ob sich seine allen Einflüssen offene Natur nicht doch schöpferischer erhalten hätte; denn der Einflüsse wären weniger oder der Ein-

fluß der verschiedenen Strömungen wäre weniger intensiv gewesen. So muß man sich sogar wundern, daß er die nach allen Seiten auseinander gerissene Produktivität noch so zusammenfassen konnte, daß der „Ugolino" entstand. Es mag auch schon hier gleich gesagt sein, daß die Literaturgeschichten völlig fehl gehen, wenn sie Gerstenberg unter die „Barden" einreihen. Daß er sich selbst so nannte, ist lediglich auf einen Zug der Zeit zurückzuführen, den wir in seiner Notwendigkeit zu begreifen haben werden. Aber seine Produktivität beruht auf seiner Kritik und auf dem „Ugolino". Deshalb gehört er unter die großen Kritiker oder die Dramatiker des Jahrhunderts.

Den Lyriker Gerstenberg sehen wir zunächst auf einem Wege, der zwar von der Anakreontik fortführt, aber im Sinne der Anakreontik selbst. Uz hatte von seiner Muse gesagt, daß sie nur von Lust, aber nicht vom leichenvollen Sande singen wolle; doch seine Leier kannte auch das Schwert und weiß über die Schmach Deutschlands ergreifend zu klagen. Diese Klagen sind echt. Ob sie auch bei Gleim echt sind, der versichert, seine Laute wolle nicht zum Lobe von Helden erschallen, aber mit seinen „Preußischen Kriegsliedern" einen Erfolg davon trug, der den Autor veranlaßte, auf sie seine Unsterblichkeit als Dichter zu gründen? Diese Frage ist zu verneinen. Man braucht sich nur einmal in den Volksliedern aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges umzusehen[4], um zu erkennen, daß Gleims Friedrich den Großen verherrlichende Lieder auf einem Enthuasiasmus beruhen, der sich selbst ständig anstoßen muß, um in Gang zu kommen. Bedeutend sind sie durch ihre stoffliche Neuheit. Ob das auf den Einfluß Klopstocks oder Pyras zurückgeht[5], ist sehr gleichgültig. Wichtig, daß mit diesem Stoff die Anakreontik die Schwenkung zum nationalen Gehalt vollzog. Herder hat Gleim das Verdienst zuerkannt[6], daß er mit den Grenadierliedern Nationalgesänge gesungen habe. Sie sind es insofern, als hier das Schicksal eines großen Tatmenschen das Haupt einer Richtung entflammt, die im Empfinden und Tändeln das Ziel des Lebens erblickt hatte. Das zündete und riß mit, auch einen Lessing, der Gleim in der Vorrede einen Barden nennt[7], sehr zu Unrecht, aber damit ein Stichwort gab, das für die Folgezeit bedeutsam werden sollte. Die sprachliche Versinnlichung gibt nur selten volkstümlich einfache Empfindung; sie ist

oft süßlich, der Anakreontiker dringt immer wieder durch, oft geradezu barock-schwülstig oder wieder das Gegenteil: sächsisch-langweilig-trocken. Nur eine Zeit, die von der Tiefe des deutschen Volksgemüts noch so gut wie gar keine Ahnung hatte, konnte auf den Gedanken kommen, nicht Gleim, sondern ein richtiger Grenadier sei der Verfasser der Lieder. Selbst die viel zitierten Strophen aus dem Siegeslied nach der Schlacht bei Lowositz:

Auf einer Trommel saß der Held
Und dachte seine Schlacht usw.

sind süßlich und unsoldatisch. Die Trommel wird höchst lächerlich ein „Heldensitz" genannt, der gute Morgen, den Friedrich bietet, muß „munter" sein und wenn Gleim ihn schildert, wie er seinen Feldherrn „die Rollen des großen Trauerspiels" austeilt, hat man mehr den Eindruck einer kriegerisch aufgeputzten Theaterschäferei, als einer wirklichen Vorbereitung auf eine Schlacht. Wenn die innere und äußere Stillosigkeit nicht bemerkt wurde, am allerwenigsten von den Zeitgenossen, so lag das an der überaus glücklichen Wahl des wirklich volkstümlichen Versmaßes: der Chevychase-Strophe, die in Deutschland vor allem durch Klopstock und Geßner's „Lied eines Schweizers an sein bewaffnetes Mädchen" seit langem bekannt war[8]. Im Gegensatz zu Klopstock reimt Gleim und zwar durchweg männlich; Lessing vergleicht deshalb seine Reime dem kurzen Absetzen der kriegerischen Trompete, vergißt dabei aber, daß der süßliche Bombast nur zu oft den balladesken Rhythmus aufhebt. Trotzdem: man kann es begreifen, zumal im Hinblick auf die anakreontische Flut, daß neben dem rein Stofflichen die Wahl dieses Verses den Erfolg sicherte und Nachahmer anregte.

Der erste unter ihnen ist Gerstenberg mit seinen „Kriegsliedern eines Königl. Dänischen Grenadiers bey Eröffnung des Feldzugs 1762". Gerstenberg hat später Lavater gegen den ihm von Klotz gemachten Vorwurf in Schutz genommen, seine „Schweizer Lieder" seien nicht original, könnten nicht original sein, weil Gleim vortreffliche Kriegslieder vor ihm gesungen habe[9]. „Mit eben so gutem Fug, sagt Gerstenberg, „ließe sich das von Gleimen behaupten, weil schon Klopstock ähnliche Lieder vor ihm gesungen hatte . . . und sogar von Klopstock, weil er sie ausdrücklich zur

Nachahmung des bekannten Chevy-chase-song im Spectator gesungen hatte: denn der Ton, der Geist und sogar die Stanze sind vor allem die nämlichen". Gerstenberg hat mit seiner Unterscheidung von „originaler" und „knechtischer" Nachahmung durchaus recht. Lavaters „Schweizerlieder" sind original, weil sie die Lokalfarbe besitzen, Weißens „Amazonenlieder" — im selben Jahre herausgekommen wie die Grenadierlieder Gerstenbergs —, die Gerstenberg bezeichnender Weise gar nicht erwähnt, sind bloße Nachahmung, weil sie dieser Lokalfarbe entbehren (trotzdem war ihr Erfolg fast so groß, wie der der Lieder Gleims, der von manchen auch für den Verfasser der Amazonengesänge gehalten wurde, ein neuer Beweis dafür, wie gering das Stilempfinden der Zeit noch war). Gerstenbergs drei Lieder tendieren mehr zu Weiße, der auf ihre Entstehung, wie bereits hervorgehoben, wohl auch nicht ganz ohne Einfluß war, als zu Lavater. Gleim war preußischer, Uz deutscher, Lavater schweizer Patriot. Was hätte Gerstenberg sein sollen? Der besondere Anlaß, der kurze, unblutige Feldzug der Dänen gegen die Russen, verbot eine Begeisterung, die auch nur von fern einer Gleimschen oder Uzschen Gesinnung ähnlich gesehen hätte. Gerstenbergs Zuneigung für Dänemark und seinen König war kulturell orientiert, nicht politisch. Aber selbst wenn dies der Fall gewesen wäre: die Vorrede zu den Liedern bekennt ausdrücklich, der Verfasser habe keine Ahnung, wem die dänischen Rüstungen eigentlich gelten. „Wer es auch sey, der Anfang ist vortrefflich." Gerstenberg will, wie Gleim, bewußt naiv sein, aber die Bewußtheit hebt die Naivität wieder auf. Was Herder gegen Weißens Amazone hervorhob[10], gilt auch für Gerstenbergs Grenadier: er ist ohne Nationalcharakter und ohne historische Situationen, „ein poetisches Geschöpf ohne Zeit und ohne Ort", obwohl Trave und Belt, Lübeck und Altona genannt werden. Trotzdem „dürstet" er nicht nur nach Blut, sondern schluckt sogar schon den Pulverdampf „mit starken Zügen". Von dem Feind, von dem er gar nicht weiß, wer er ist, wird gesagt, daß er „uns" im Schlummer tiefer Ruh überraschen will. Friedrich V. wird als Vater seines Volkes gefeiert, aber rhetorisch, nicht volksliedmäßig. Zeus und der „stille Hayn" werden einem echten dänischen Grenadier auch ziemlich fremd gewesen sein. Gerstenberg, der sich im Vorwort Nachkomme der Skalden und Barden nennt, die

Lessing in seiner Einführung zu Gleims Liedern als Brüder bezeichnet hatte, ist hier noch ganz in Anspielungen auf die griechische, nicht die nordische Mythologie befangen. Barden und Skalden werden zitiert, weil Lessing sie zitierte, nicht weil Gerstenberg, wie später, erkannt zu haben glaubt, daß durch sie eine Erneuerung der deutschen Poesie möglich sei. Der „Barde" Gerstenberg ist noch völlig literarische, nicht lebendige Erscheinung. Bardentum ist noch eine Maske, wie — und mehr! — die anakreontische Tändelei. Die Theologie ist die Gleims: wie Gott bei ihm mit Friedrich II., so bei Gerstenberg mit Friedrich V. Der Gesang wird gern „kriegerisch" genannt, aber vom Atem des Krieges ist nichts zu spüren. Es fehlt das Erlebnis und die Anschauung. Gerstenberg redet süßlich und freundschaftelnd von „seinem" Friedrich, wie es im Halberstädter Kreis üblich war. Man braucht nicht an den Habitus Gerstenbergs zu denken, um seine Todesbereitschaft:

Wenn ich dann einst, vom Pulverdampf
  Umwölkt, erliegen soll,
Erliegen soll nach schwerem Kampf:
Gott Lob! so sterb ich wohl

als Phrasentum zu empfinden. Ersichtlich hat er auch Mühe, die Chevy-chase-Strophe und besonders den männlichen Endreim durchzuführen. Sehr begreiflich! Wer etwas erzählen will, wie Gleim es wirklich tat, braucht Material. Gerstenberg hatte dieses Material nicht, denn die Heldentaten, von denen er berichten soll, hatten noch nicht stattgefunden und fanden nicht statt. So drischt er Phrasen — die sich dem kurzen Rhythmus der englischen Strophe weigerten.

Gerstenberg wäre, selbst wenn er den wirklichen Krieg kennen gelernt hätte, gar nicht fähig gewesen, ihn in episch-volksmäßiger Weise darzustellen, wie es Gleims Absicht war, der ihm innerlich ja auch nur durch die Gefahr nahe stand, in der er seinen Liebling Ewald von Kleist wußte. Gerstenberg war, wie bereits früher hervorgehoben, eine ganz unepische Natur. Die Bedeutung des „Anakreontikers" Gerstenberg beruht ja wesentlich darauf, daß er das malende, betrachtende, lehrhafte, tändelnde Anakreontikertum, das gerade im Tändeln nicht lyrisch, sondern episch gerichtet war, indem „Tändeln" individuelle Leidenschaft ausschließt, über-

wand durch persönliche schöpferische Ergriffenheit. Und seltsam: der Autor der dänischen Kriegslieder ist auch der Dichter eines „Schlachtliedes", in dem der Stoff Erlebnis geworden ist, genau so wie früher zum Teil die Chloes und Phyllis. Derselbe Mann, der noch, auch wieder nach dem Muster seines Mentors Weiße, des ersten, der Tyrtäus übersetzt hat, ein spartanisches Kriegslied verfaßt[11] — es ist mehr „nach Weiße" als „nach Tyrtäus" — hat die Kraft zu einer Lyrik wie dieser[12]:

Feuerbraunen Angesichts,
Ihr Auge bluthroth, starr ihr Blick,
So tanzen sie zum Todesreihn
Zum Todesreihn, zum Rabenmahl,
Die Donnergötter, rasch dahin.
 Die Sonne steigt, und stiller wirds' im Thal,
 Und Geisterschatten lispeln durch die Luft.

Gegenüber tritt hervor
Aus Wald und Felsenkluft der Feind,
Hervor mit hohem Opferspiel,
Zum Todesreihn, zum Rabenmahl,
Hervor die Opfer, Mann und Roß.
 Die Sonne steigt, und stiller wirds im Thal,
 Und Geisterschatten lispeln durch die Luft

Brüllend wälzet sich die Schlacht,
Von Heer zu Heer die Hyder fort.
 Und vom Gebrüll ertönt der Hain,
Und der zerrissene Himmel tönt,
Und Raben schweben näher her.
 Die Sonne steigt, und stiller wird's im Thal,
 Und Geisterschatten lispeln durch die Luft.

Rosse brausen dumpf im Blut,
Und ihre Reiter weinen laut.
Ha! die zu Roß und die zu Fuß!
Hinsturz! Verzweiflung! Wuthgeheul!
Ha! Todesschau'r ergreifet sie!
 Die Sonne sinkt, und stiller wird's im Thal,
 Und Geisterschatten lispeln durch die Luft.

Noch einmal auf Sterbenden
Zerrißnen Gliedern seines Rumpfs,
Und Leichen schwankt der Feind daher:
Umsonst! umsonst! der Donner brüllt.
Umsonst! umsonst! der Rabe schwebt.
  Die Sonne sinkt, und stiller wird's im Thal,
  Und Geisterschatten lispeln durch die Luft.

Schleunig hebt er seine Schenkel,
Bluttriefend flieht er durchs Gefilde,
Brüllt aus sein Leben aus der Wunde,
Und Donner rollen hinter ihm,
Und fernher tönt das Opferspiel.
  Der Mond steigt auf, und Stille herrscht durch's Thal,
  Und Raben lagern sich aufs Leichenfeld.

Wir sind in einer anderen Welt — (nur die „weinenden" Reiter und die allerdings auch Klopstockisch „lispelnden" Geisterschatten könnten noch an die der Anakreontik erinnern — weniger in der sprachlichen Versinnlichung, als in der zugrunde liegenden Gefühlswelt — wenn sich nicht eben gerade hier eine Brücke von der Aufklärung zur Empfindsamkeit hinüberbaute). In einer Welt des Rhythmus und nicht des Reims, in einer nicht mehr malenden, sondern tönenden Welt (man lese den ersten Vers der vierten Strophe!). In der Welt Klopstocks[13], der ja übrigens schon 1749 ein Kriegslied dichtete, das wohl auch auf Gleim gewirkt hat. Hier wird nicht mehr geschildert, hier ist die Vision der Schlacht. Hier ist die Sprache nicht mehr Mitteilung, sondern sie ist Ausdruck geworden. Hier ruht das lyrische Gebilde ganz auf dem „Hauptton der Empfindung", die Gerstenberg, wie wir sahen, im Sinne Klopstocks von dem Lyriker fordert. Dieses „Schlachtlied" ist eines der ganz wenigen Beispiele, in denen der Dichter Gerstenberg den Kritiker bestätigt. In Klopstocks „Hermanns Schlacht" sieht Gerstenberg später[14] „nicht allein die Schlacht mit allen ihren Localumständen in dem Geiste des Dichters gegenwärtig, sondern wir selbst, die Leser, finden uns mitten in sie hinein gerückt." Das gilt von seinem eigenen Schlachtgesang ebenso, wie das Lob, das er Klopstock weiter gönnt[15]: „da ist kein Flickwerk von Erzehlung und ellenlanger Beschreibung: lauter kurze Züge, wie sie mit

Nachdruck aus dem Gemälde hervorspringen, und die das Auge gerade über den Punkt hinführen, auf den alles ankömmt." So ist auch Gerstenbergs lyrische Sprache hier Kraft, Bewegung, Leidenschaft. Seine Sprachphantasie ist nicht bildlich, sondern, wie die Klopstocks und die des Sturm und Drangs, akustisch. Es gibt fast keine Bildlichkeit in diesem Gedicht — ganz im Sinne Klopstocks, dessen Gleichnisse nicht auf Erhöhung der Anschauung hinzielen, sondern auf Erhöhung der Gefühlsintensität (deshalb sind sie auch ein vortrefflicher Beweis für die von Th. A. Meyer in seinem Buche „Das Stilgesetz der Poesie" verfochtenen Anschauungen[16]). Ihretwegen gebraucht Gerstenberg, wie Klopstock, die sich gipfelnden, lediglich aus einem Substantiv bestehenden Ausrufe: Hinsturz! Verzweiflung! Wuthgeheul! Interjektionen, wie Ha! Ha! umsonst! umsonst! in derselben Strophe und der prachtvolle Parallelismus der dritten. Das Metrum ist völlig überwunden; denn wenn es auch möglich ist, vierfüßige Jamben zu bilden: man lese dieses Schlachtlied und man wird finden, daß es in „tönender" Prosa geschrieben ist, die sich in freie Rhythmen auflöst. Hier ist ein neues Erleben, für das Gerstenberg die sprachliche Formung gefunden hat. In Anlehnung an Klopstock, aber auch Klopstock selbstschöpferisch erlebend. Hier ist nicht mehr Malerei und Beschreibung, hier ist Explosion, um an die Stelle der wirklichen Welt eine bebende, klingende, hallende, heulende und donnernde zu setzen. „Donnern" ist geradezu ein Lieblingsverbum Gerstenbergs, seitdem er zuerst 1761 mit Klopstock persönlich in Kopenhagen zusammengetroffen war. Der Lyriker der Aufklärung hätte ein möglichst naturalistisches Schlachtgemälde entworfen; Gerstenberg gestaltet, wie er die Schlacht erlebt, hebt heraus, was ihm wichtig erscheint und überwindet so die angeblich wirkliche Welt, indem er zwischen der von ihm erlebten und seinem Innersten eine neue Einheit schafft. Diese Lyrik ist „expressionistisch", wie der „Ugolino" expressionistisch ist. Gehoben wird diese Ausdruckskunst und -kraft durch die beiden jede Strophe beschließenden gleichlautenden fünffüßigen Jamben, welche die Rolle des Leitmotivs bilden. Sie sind gleichsam eine zarte Melodie, welche die von Blut und Rausch dampfende germanische Schlachtvision durchzittert. Gerstenbergs „dänische" Kriegslieder sind blaß, weil sie Nachahmung sind und nicht mehr

sein konnten. Gerstenbergs „Schlachtlied" ist stark, weil es aus tiefstem Erleben hervorgegangen ist. Die Kriegslieder des Grenadiers, der sich als Barde fühlt, sind ohne Wirkung, weil ihr Verfasser außerdem eine Aufgabe lösen will, die episch-volksliedmäßige Schilderung, die seiner innersten Veranlagung widerspricht. Das „Schlachtlied" steht natürlich in noch engerem Zusammenhang mit dem, was man die bardische Lyrik genannt hat. Aber während dort das Vorbild, Gleim, abgeschrieben ist, ist hier ein Gehalt, der dem Dichter selbst zum Erlebnis und durch ihn oder wesentlich durch ihn zum Erlebnis und schließlich zum modischen Betrieb der Zeit wurde — nicht weniger modisch, sondern noch mehr als der anakreontische Rummel — dichterisch so verflüssigt, daß die Merkmale der Richtung durch die visionäre Kraft der Gestaltung ausgetilgt erscheinen. Gerstenbergs „Schlachtlied" ist nicht nur eine Überwindung des Bardentums, bevor dieses sich noch recht entfaltet hatte, es ist auch und zwar die einzige Überwindung seiner „anakreontischen" Produktion, insofern es sich mit dieser und über diese hinaus an Stärke des Erlebnisses und seiner sprachlichen Verleiblichung messen kann. Ich habe schon mehrfach betont, daß Gerstenbergs Veranlagung ihn auf eine Weiterbildung der „anakreontischen" Weisen zum deutschen Lied hinführen mußte. Seine „bardische" Lyrik ist durchaus fragmentarisch oder in Nachahmung Klopstocks stecken geblieben. Nur in diesem „Schlachtlied" ist er ganz produktiv, wie er es selbst in seinen stärksten Stücken aus der neuen Richtung heraus, der er sich geweiht hat, wie er es selbst in der „Ariadne auf Naxos" und im „Skalden" nicht ist.

„Bachus und Amor werden uns eher helfen denn Moses und David." Dieses viel zitierte Wort, mit dem Gleim den jungen Pyra zur Anakreontik bekehren wollte, hat die Geschichte nur zum Teil bestätigt. Die Anakreontiker haben die deutsche Sprache biegsam und gelenkig gemacht; sie hätten, das ist zuzugeben, in dieser Hinsicht keinen so vollen Erfolg haben können, wenn sie um einen ernsteren Gehalt sprachlich hätten ringen müssen. In Gerstenbergs „Tändeleyen" zeigt sich dies aus den dargelegten Gründen weniger, als in seiner Übersetzung der „Braut", besonders in dem Zwischenspiel, das kürzlich — fälschlich als ein Originalwerk von ihm — unter dem Titel „Die Maskerade" neu herausgegeben worden ist[17]. Hier, wo eigenes seelisches Kämpfen nicht störend

dazwischen treten konnte, hat seine Sprache einen Glanz und einen Schmelz, die diese Übersetzung zu einer der bedeutendsten des Jahrhunderts machen. Aber an der Lebendigkeit, mit welcher der fünffüßige Jambus bereits rhythmisch behandelt ist, spürt man auch, wie vieles in Gerstenberg den zuerst von Pyra verfochtenen Tendenzen entgegenkam. Er hat sich auch, wie der Nachlaß in München zeigt, schon in Holstein mit der Nachahmung der Reimlosen abgegeben und mit dem „Orpheus"[18] ist ihm eine Ode gelungen, die weit über das unmittelbare Muster S. G. Langes hinausragt. Als mit Klopstock „Moses und David" den Kampf gegen die fröhlichen Griechengötter wieder aufnahmen, wird ihr schneller Sieg nicht zum wenigsten durch den Überläufer Gerstenberg charakterisiert. Wie Wieland gegen Uz, so zieht jetzt Gerstenberg gegen Wieland zu Felde. Aber das stoische Element „Haller", das jetzt eine ganze Generation in Atem halten soll, sieht doch anders aus, als in jenen Zeiten, wo Erhabenheit nur eine Fibel für Trostbedürftige, religiöses Pathos Unterricht in der Anwendung dieser Fibel bedeutete. Klopstock wohnte in Gott wie in einer Burg; er war im Ewigen untergetaucht und alles, was ihn auf dieser Erde bewegte, Liebe, Freundschaft und Vaterland erfaßte er in religiöser Leidenschaft. Klopstocks Pietismus ist nicht Ruhe, sondern ständiger Kampf und darum erweckt er Religion, inbrünstige Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Urgrund alles Seins. Rationale Erbauung hat er zu Gefühl und Klang umgeschmolzen. Klopstock verschwendet sich als ein wahrer Mittler, der, nach Friedrich Schlegel, „Göttliches in sich wahrnimmt und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkünden, mitzuteilen und darzustellen allen Menschen." Wenn das Wort des Novalis: das lyrische Gedicht ist für Heroen, denn es schafft Heroen, auf irgend jemanden angewandt werden kann, so auf Klopstock. Denn wie ein wahrer Held hat er darum gekämpft, das eigene Chaos durch den Rhythmus zur Harmonie zu bringen. Dieses Moment ist es auch ganz gewiß gewesen, durch das Gerstenberg vornehmlich zu Klopstock getrieben wurde. Der Schwankende, immer Beeinflußbare, sehnte sich nach einem inneren Halt. Je sentimentaler er war, um so mehr mußte ihm jemand imponieren, dessen Empfindsamkeit auf eine verwandte Seele schließen ließ, dessen machtvolles religiös-ethisches Pathos aber eine Stütze sein

konnte im Kampf um die Behauptung des eigenen sittlichen Menschen. Was Zacharias Jernstrup im achten Stück des „Hypochondriesten“ erzählt, ist in dieser Hinsicht sehr aufschlußreich. Natürlich: die Opposition gegen die vielen „mittelmäßigen heiligen Dichter“ und ihre Bewunderer à la Bodmer haben in Gerstenberg die Verehrung für Klopstock, „den größten Dichter unseres Vaterlandes“ noch bestärkt. Auch ohne daß der veränderte und verkürzte Abdruck in den „Gesammelten Werken“ die Widmung „an Klopstock“ ausdrücklich hinzufügt[18], wüßten wir, daß das erste und eigentlich einzige religiöse Lied Gerstenbergs, die Hymne „Gott“, entstanden wahrscheinlich nach dem ersten persönlichen Zusammentreffen mit dem verehrten Dichter in Kopenhagen, eine Huldigung vor seinem Genius ist. Freilich, in den Anfangsstadien seines Enthusiasmus wagt Gerstenberg noch leise Kritik. Klopstocks Ode „An Gott“ findet er sehr schön, aber „von einer zu verflochtenen musikalischen Mannigfaltigkeit“. Was er damit meint, ist recht wenig klar. Er selbst scheint[19] zu glauben, die Hymne „Gott“ sei mehr unter dem Einfluß Shakespearscher Lyrik entstanden. Das ist insofern richtig, als Gerstenberg nach dem Muster Shakespearscher Elfen- und Geisterlieder die verschiedenen Chöre — der Engel, Geister und der Menschen — durch verschiedene „Sylbenmaße“ charakterisiert. Diese sind wider die Rhythmen Klopstocks, weil sie gereimt sind. Der Reim hebt den Rhythmus auf. Aber die Wortwahl ist ganz Klopstockisch; es tönt und donnert und hallt, aber — und das ist der große Unterschied zwischen Gerstenberg und Klopstock — wir empfinden dabei gar nichts. Es ist nicht Klopstocks hinreißendes Gott-Kämpfertum, sondern eine traditionelle quietistische Zerknirschung vor Gott. Gerstenberg fühlt einen Schauer vor Klopstocks religiöser Inbrunst — aber weil nur seine Phantasie, nicht sein ganzes Sein etwas von ihr weiß, erlahmt er schnell. Gerstenberg, der Lyriker, wird seiner eigentlichen Begabung untreu, als er Klopstock kennen lernt; aber als er Klopstock kennen gelernt *hat*, erweist sich, daß die Sehnsucht nach dem Absoluten nicht Element seines Wesens ist, daß die religiöse Begeisterung vor „Gottes Harmonie“ mittelbar durch die Kunst Klopstocks, nicht unmittelbar durch den Glauben inspiriert war. Das ist der Grund, weshalb Gerstenberg kritischer Apostel des Neuen wurde, aber nicht lyrischer. Was sich unter seiner von Klop-

stock inspirierten Lyrik sonst noch findet, ist ganz untergeordneter Art. Wäre er ein produktiv religiöser Mensch gewesen, so hätte Klopstock ihn nicht nur begeistert, sondern auch zu eigener Formung entflammt. So wird er auch als religiöser „Dichter": Kritiker. Die Hymne „Gott" ist eine ausdrückliche Absage an die Anakreontik; darauf beruht ihr charakterologischer Wert. Gerstenberg läßt vor Gott einen Chor abgeschiedener seliger Geister erscheinen. Der erste ist — Hagedorn. Er bekennt, daß er als Sterblicher Rosen im Herz trug, gesungen habe, was Menschen gefällt und dann fährt er fort:

Auch sang ich, zwar schüchtern, Herr Zebaoth! dich,
Denn du, mein Vater, warst um mich,
Entzündetest mich:
Doch itzt, doch itzt — o Herr, wie selig bin ich!

Der zweite ist Kleist, der „die Natur mahlte", aber behauptet, nur „selig" gewesen zu sein, wenn er Gott träumte, dachte und fühlte. Der dritte ist offenbar Gerstenberg selbst. Er heißt einen neuen Geist willkommen, einen „anmutsvollen", „vollendeten" Geist, „ganz, wie ein Genius", — Richardson. Richardsons „Grandison" — 1753 erschienen — spielt in der Holsteinischen Übergangszeit Gerstenbergs eine große Rolle in seiner Korrespondenz mit seiner späteren Frau. Die „zärtlich leidenschaftliche" Asketik der sechziger Jahre, die Goethe auf Sterne zurückführt — der „Tristram Shandy" kam 1759 heraus — ist aber auch ohne Richardson nicht denkbar. Jedenfalls nicht, was Gerstenberg angeht. Den „Tristram Shandy", wie überhaupt die englische moderne Literatur, vor allem Young, wurden von Gerstenberg gerade während seines holsteinischen Aufenthalts verschlungen. Die Hypochondrie Zacharias Jernstrups ist ja nichts anderes als die „zärtliche Asketik" Goethes, als die „Empfindsamkeit", die dem ganzen Jahrzehnt den Namen gegeben hat. Sie ist vorläufig noch sentimentaler Drang, nicht individueller Sturm. Es ist sehr aufschlußreich, daß Klopstock in Gerstenbergs angeblich Gott preisende Hymne nicht als religiöser, sondern als empfindsamer Dichter verklärt wird. Der Geist Gerstenberg begrüßt zum Schluß der Hymne den frisch im Himmel eingetroffenen Richardson mit folgendem Erguß:

Aber sieh! mein Richardson, mein Freund,
Dort unten wandelt Klopstock noch
Unter seinen Freunden, weint um mich.
Sieh sein volles Herz
In den offnen Minen!
Höre sein hohes Lied —
O mein entzückter Geist! —
Sein hohes Lied. —
Engel singen, wie er.
Nicht du, geliebter Milton,
Sangst wie mein Klopstock! Heil mir!
Aber wenn er nun zu uns kömmt,
Wenn er kömmt, von Sterblichen beweint,
Umarmt von mir, von dir, und von uns allen
Mit Freudenzähren umarmt:
Dann ist der ganze Himmel Ein Lied.
Er rührt die Saiten, wir ertönen
In jeder ätherischen Nerve.
Preis dem Allmächtigen! Heil!

Ein Meer von Tränen und sentimentalen Umarmungen zum Preise des „weinenden" Klopstock, während für Gott nur zum Schluß ein gönnerhaftes Heil! abfällt. Es ist ganz sicher, daß Gerstenberg durch Gleims Grenadierlieder, durch das, was er an ihnen als volksliedmäßig empfand, angezogen — sonst hätte er sie nicht nachgeahmt — und von der Anakreontik abgezogen wurde; Klopstocks religiöses Pathos kam hierzu als weit stärker wirkendes Moment; denn gerade Klopstocks ethischer Kern und ethischer Drang, stärkster Gegensatz zum genießenden Rokoko, übten auf den schwachen Hypochondristen suggestiven Einfluß aus; aber weil er schwach war, ist es vor allem der sentimentale Klopstock, den er begrüßt und dem er sich hingibt. Ein nur heroisches Vorbild hätte er nicht ertragen; er wäre von ihm erdrückt worden (als Lyriker ist er das auch trotzdem) oder er wäre ihm aus dem Wege gegangen (was möglicherweise zur Folge gehabt hätte, daß dem deutschen Volk in ihm mindestens ein Göckingk geschenkt worden wäre, dessen „Lieder zweier Liebenden" leider auch noch ungebührlich unterschätzt sind). Der Pathetiker Klopstock hat dem

Kritiker Gerstenberg das Rückgrat gestärkt; der empfindsame Klopstock hat aus dem „Anakreontiker" den „Barden" gemacht. Er konnte das um so mehr, als Barden- und Anakreontikertum überhaupt viel mehr Gemeinsames haben, als man bisher erkannt hat. Nach Gesinnung und seelischer Disposition sind die, die wirklich Barden im Sinne der Literaturgeschichte heißen dürfen, strukturmäßig nicht so sehr unterschieden von den eigentlichen Anakreontikern — nur das Kostüm wechselt. Der Mann in Gerstenberg sucht Halt im religiösen Tatmenschen Klopstock; der Mensch Gerstenberg, eingekeilt zwischen der verstandesgläubigen Aufklärung, welche die Höhen und Tiefen eines alles umfassenden Menschentums nicht kennt und nicht kennen will, und einer Epoche, die alle feststehenden Normen aufzuweichen im Begriff steht, flieht zu dem Klopstock, der, wie alle sentimental-romantischen Zeiten und Nationen, rückwärts blickt, um sein Ideal zu finden, anstatt, wie die echten unter den jungen Genies ein neues Menschentum, kraftvoll und zart zugleich, aus der Gegenwart heraus zu gestalten. Gerstenbergs Bardentum ist der literarische Niederschlag seines Sentimentalismus[20].

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde die junge Generation Norwegens durch eine Sammlung von Volksmärchen in die lebhafteste Aufregung versetzt, welche, von Christian Asbjörnsen und Jörgen Moe herausgegeben, den Zweck verfolgte, die Nation wieder auf die volkstümlichen Quellen ihrer Geschichte und die Dichter auf neue, nationale Stoffe hinzuweisen. Mit so großem Erfolge, daß plötzlich der Bauer, bisher verachtet, fast alleiniger Gegenstand der Poesie und des öffentlichen Interesses wurde, weil er, im Gegensatz zu den Gebildeten, den Schatz phantastischer Märchen treu behütet hatte, in denen das Wesen der Nation am reinsten zum Ausdruck kommen sollte. Was sich zu allen Zeiten und bei allen Völkern wiederholt, zeigte sich auch hier: die nationale Romantik führte als berechtigter Rückschlag gegen frühere Unterschätzung zur Überschätzung und wurde damit aus einem nationalen Segen zu einer nationalen Gefahr. Was produktives Symbol sein kann, wird zur nationalistischen Phrase. Wie aus einer solchen Hybris das Unglück eines ganzen Reiches hervorgehen kann, lehrt Deutschlands jüngstes Geschick: aus Paul de Lagarde wurde Georg von Below, aus dem Führer, der sein Volk

seelisch erhöhen wollte, indem er um die Seele seines Volkes rang, der Verführer, der diese Seele, ihren Reichtum und ihre Tiefe, zum Schlagwort erniedrigte. Wie in Norwegen Ibsen gegen diesen Pseudonationalismus kämpfte, ist ebenso bekannt wie die Folgen, die für ihn aus diesem Kampf entstanden.

Die nationale Renaissance des 18. Jahrhunderts, von der die sogenannte Bardenpoesie ein wesentlicher Teil ist, ist nur Anfang jener großen geistesgeschichtlichen Bewegung um die Jahrhundertwende, die wir Romantik zu nennen uns angewöhnt haben. Mit Recht hat Rudolf Unger seinem „Hamann" den Untertitel gegeben: Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes. Auch die Hinwendung zum germanischen Altertum ist ja wesentliches Kennzeichen der Romantik. Wie in Norwegen und sehr viel mehr enthält dieser Zweig romantischer Renaissance in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts Elemente, die für den Aufbau des deutschen Geistes und seine literarische Auswirkung von entscheidender Bedeutung gewesen sind. Goethes „Goetz" ist die erste Form, in der er ganz Gestalt wird. Aber nicht weniger nachdrücklich ist hier der „Werther" zu nennen. Es war das, wie wir sagen dürfen, äußerst glückliche Schicksal des deutschen Geistes, daß sich mit der Begeisterung für Wodan die Begeisterung für Ossian mischte, so sehr, daß häufig zwischen Germanentum und Keltentum gar kein Unterschied gemacht wurde, genau so wenig wie zwischen den gallischen Barden und skandinavischen Skalden. Dadurch wurde von vornherein ein Bramarbasieren verhindert, gegen das sich Ibsen in seinem Vaterlande wenden mußte. Wenn es später doch kam, so lag das nicht an den ursprünglichen Impulsen, durch die das „Bardentum" so populär wurde, sondern an den Nachahmern, die für die neuen Formen nicht den sie füllenden Gehalt aufbrachten. Durch Ossian wurde das heroische Pathos des Barden erweicht, in nebligen Schauer gehüllt, poetisch verflüssigt, sentimentalisiert. Zimmermann spricht in seinem prächtigen Buch „Vom Nationalstolz", das mehr Anlaß als Folge der Zeitstimmung ist, davon, daß seelenvolle Bilder kühner Übernehmung der Gefahren für des Vaterlandes Rechte die spätesten Enkel auf ihre Vorfahren stolz machen, daß sie dem ererbten Heldentum eine ewige Dauer verleihen und Weichlinge in heroische Sitten hineintreiben[21]. Begeistert preist er die Jünglinge der „alten Deutschen", die den Tod

suchten, „damit sie von ihren Barden möchten besungen werden“[22]. Hier spricht sich ein Geist aus, der notwendig war als Opposition gegen die tändelnde, gehaltlose Anakreontik. Haller hatte schon früh erkannt, daß die Grazien nur zu sehr geeignet waren, allen Ernst, alle Kraft, allen Sinn für die vaterländische Kultur aus den dem Fremden so gern nachjagenden Deutschen auszutreiben. Es hat auch an sich durchaus nichts Lächerliches, daß die Griechengötter ebenfalls vom Bannstrahl der literarischen Patrioten getroffen wurden. Im Gegenteil, man versteht es durchaus, wenn Klopstock es sogar noch 1771, wo die Gressets wahrhaftig keine Gefahr mehr bildeten, seinem „deutschen“ Gleim übel nimmt, daß er sich der griechischen Mythologie bediente[23]. Der Olymp war ja seit Jahrhunderten ein gallischer Kurort geworden. Aber es war gut, daß der nordische Hain in den mondbeglänzten Schleierdunst Ossians und in die Melancholie Youngs getaucht wurde. Dadurch wurde die Rückkehr zur germanischen Vorwelt überhaupt erst für das junge Geschlecht fruchtbar. Das hätte die nordische Mythologie allein ganz gewiß nicht fertig gebracht, auch nicht durch Vermittlung eines wirklichen Dichters, wie Klopstock; denn der Allgemeinheit erging es wie Nicolai, der an Herder schreibt[24]: „Ich halte nichts von den Schönheiten, die sich bloß auf die Mythologie gründen, es sey nordische oder griechische. Inzwischen, da freilich die Mythologie in der Hand des Odendichters ein Werkzeug ist, das er nicht wohl entbehren kann, so wünschte ich lieber, daß er die griechische Mythologie wählte, die wir bey Lesung unserer Meister, der Alten, schon lernen und die uns .... durch die bildenden Künste täglich wieder für die Augen gebracht sind. Auf alle Fälle sind mir wenigstens beide Mythologien gleich und die griechische ist mir bekannter. Die Nationalempfindung, die in der nordischen Mythologie liegen soll, kann ich noch nicht nachempfinden.“ Wie gesagt, so empfand man allgemein und seitdem ist ja auch von Gelehrten und Ungelehrten genugsam über das „Bardengebrüll“ gespottet worden. Aber das geschah, weil man einmal zwischen den Trägern der Richtung und ihren Nachahmern nicht unterschied. Man muß doch aufhorchen, wenn einerseits ein immer mehr Verkalkender, wie Weiße, bei Empfang einer Bardenelegie von Kretschmann auf den Tod Kleistens erbittert an Uz schreibt[25]: „.... was soll daraus werden! Schon lange hätte

ich in der Bibliothek einmal einen Ausfall darauf gethan, wenn ich nicht das ganze nordische Reich (das ist Klopstock und der Kopenhagener Kreis) wider mich aufbrächte" und andrerseits Herder Nicolai mahnt[26], nicht diejenigen unter den Barden, bei denen „das Ding bloß Sprache, Kleid, erborgter Ceremonienkram" bleibt, mit denen zu verwechseln, die Einfalt, Hoheit und Wahrheit des Gesanges lehren, „um, wie Ossian und die Skalden nur immer zunächst der Natur durch That und nicht durch Geschwätz zu reden"; denn die würden unsere Poesie nationalisieren können. Da traf Herder den Nagel auf den Kopf! Man muß einen Unterschied machen zwischen Klopstock und Gerstenberg einerseits und den Kretschmann, Denis usw. andrerseits, von denen schon Herder selbst annahm, daß sie seinen Forderungen nicht entsprechen könnten. Klopstock und Gerstenberg entsprachen ihnen — die große Masse der anderen entsprachen ihnen nicht. So dachte auch Boie[27]. Abzumessen, wieviel mythologische Verwendungen sich bei Klopstock und Gerstenberg vorfinden und danach wieder einen Unterschied zwischen beiden zu konstruieren, hat keinen Sinn, genau so wenig, wie es wichtig ist, daß Kelten und Germanen in einen Topf geworfen wurden. Darauf aber kommt es an, daß hier eben auf poetischem Felde zum Durchbruch kam, was gleichzeitig auf kritischem mit Eifer verfochten wurde. Die Spötter, die sich über den Bardenton lustig machen, übersehen aber zweitens, daß er gar keine isolierte Erscheinung ist, sondern aufs Engste zusammenhängt mit der Tendenz der Zeit, die sich gegen alles Regelmäßige, alles seelisch Dürre, alles Französische oder was ihnen so erschien mit derselben Heftigkeit wendet, wie sie für alles Originale, alles seelisch Erfüllte, alles — Englische eintritt. Konnte es etwas Originaleres geben, als die Götter des nordischen Hains, von denen kein Mensch etwas wußte, von ein paar Gelehrten abgesehen, und etwas Beseelteres als die geheimnisvolle Trauer Ossians! An der Entscheidungskurve des deutschen Geistes steht auch das Bardentum unserer Klopstock und Gerstenberg. Auch Gerstenberg hat mitgewirkt an der gesetzmäßigen Scheidung der beiden ewigen Kunstprinzipien: griechisch und gothisch, klassisch und romantisch. Dem „klassischen" Geist als Kind der Aufklärung in seiner banalsten Form noch vielfach verflochten, hat er die Kunst erlitten wie kaum ein zweiter — und das ist ja ein Hauptkennzeichen des unnaiven

Geistes, der sich, wie wir sehen werden, gerade deshalb in naive Epochen zurücksehnt. Gewiß, auch Lohenstein hat schon einen „Arminius“ geschrieben, den Wieland für seinen „Hermann“ benutzt hat[28]. Aber wird man das Bardentum deshalb als eine barocke Pflanze ansehen? Wer so vorgehen wollte, widerlegt die Geschichtswissenschaft. Dann wäre auch des alten Baumgarten Ansicht, daß poetische Stoffe aus der Mythologie nur berechtigt seien, wenn es sich um die Poesie des eigenen Volkes handle, schon als Vorläufer der Bardenrichtung anzusehen. Nicht die Benutzung ist das Entscheidende, sondern der Augenblick, wo ein neuer Stoff produktiv wird, indem er sich mit anderen Tendenzen der Zeit zu einem neuen Ferment des Geistes verbindet. Sicher lassen sich auch wie für diese so für das Bardentum schon Ansätze in Zeiten finden, die noch nicht durch den neuen Geist berührt sind und die Erscheinung eines Friedrich des Großen, für die Entwicklung unserer Literatur vielfach überschätzt, hat doch jedenfalls die Wirkung gehabt, auch wenn man gar nicht an den „Barden“ in Halberstadt denkt, daß man sich nationaler Wesenheiten wieder bewußt wurde. Schon bei den Leipzig-Züricher Streitigkeiten wird andauernd von Barden und Bardentum geredet. J. E. Schlegel, selbst Verfasser eines für den jungen Goethe wichtigen „Hermann“, weist daraufhin, wie fruchtbar die alte nordische Geschichte an Charakteren sei[29]. Was Gerstenberg, bevor er in den Holsteinischen Jahren wieder da anfängt, wo er als Altonaer Gymnasiast begonnen hat, sonst noch an Anregungen hätte empfangen können, geht mittelbar und unmittelbar auf seinen ehemaligen Lehrer Gottfried Schütze zurück, durch den die nordischen Studien so recht eigentlich in Fluß gebracht worden sind. Eine Übersicht über diese gibt auch Herder[30]. Schütze sagt am Schlusse einer neuen Ausgabe seiner „Drei kleinen Schutzschriften für die alten Deutschen“[31]: „Dichter von bekannten Talenten und Verdiensten, und unter denselben auch mein vormaliger Altonaischer Freund und Liebling, der Herr von Gerstenberg, haben sich ein unschuldiges Vergnügen daraus gemacht, sich mit ihrer Denkungsart in die Zeiten der alten Barden und Scalden zurückzusetzen.“ Schütze sah als echter Gottschedianer in der Skaldenpoesie ein Element, aus dem die Regeln der Poetik ebensogut abzuleiten esien, wie aus den Alten. Gerade dadurch hat er das Skaldentum

über den Bereich der Wissenschaft hinaus bekannt gemacht, vielleicht auch wegen, nicht trotz seiner hanebüchnen Phantasien. Wenn Wieland im „Hermann" seine Deutschen auffordert, wieder zu lernen, wie man „gleich Helden" empfinden soll, wenn er mit seinen Kenntnissen der altnordischen Mythologie prunkt[32], so hat da — neben Bodmer — überall Schütze eingewirkt, dessen leidenschaftliche Anteilnahme für die Vergangenheit seines deutschen Volkes überhaupt erst die Voraussetzung bildet für Wielands patriotische Selbstsuggestion. Aber weil der Ironiker Wieland zu einem echten vaterländischen Pathos ganz unfähig war, hätte sein „Hermann" auch dann nicht in das Empfinden der Nation übergehen können, wenn er gedruckt worden wäre. Auch Schönaichs Bardentum ist lediglich Rhetorik und Staffage. Es ist eine recht amüsante Fügung, daß Bodmers Aufforderung an die deutschen Dichter, sich an die nordische Mythologie zu halten, nicht von seinem Schüler Wieland, sondern von Gerstenberg aufgenommen wurde, der sowohl sein wie Wielands Feind war. Selbstverständlich ist gerade diese Feindschaft auch ein Stimulus für Gerstenbergs „Bardentum" geworden. Gerstenberg empfand, wie noch die ganze Zeit, durchaus literarisch. Literarische Gegnerschaft hat bei der Entstehung einer Poesie mitgewirkt, welche gerade dazu dienen sollte, die Nation aus ihrer rein literarischen Aktivität aufzuwecken. Aber auch literarische Freundschaft. Daß Lessing den Grenadier als neuen preußischen Barden begrüßte, konnte unseren Gerstenberg wohl veranlassen, sich selbst um den Lorbeer eines Barden zu bemühen. Darum sind auch seine dänischen Kriegslieder erste Vorboten des „Skalden". Um so mehr, als Lessing in der Vorrede ja selbst auf die Überbleibsel der uralten nordischen Heldendichter und ihre wissensaftlichen Bewahrer in Dänemark hinweist und die Skalden die Brüder der Barden nennt. Wenn Lessings oberflächliche Einblicke auch auf Schütze, dem Meister Gerstenbergs, zurückgingen und wenn rein wissenschaftlich Schütze, Bartholin, Wormius und Henri Mallet dem Kritiker Gerstenberg alles geben konnten, was er für die Kenntnis des nordischen Altertums brauchte — für den Dichter Gerstenberg war es viel wesentlicher, daß ein Mann wie Lessing sich für Barden- und Skaldentum ins Zeug legte und sogar die Lieder Gleims mit den von Karl dem Großen gesammelten Gesängen verglich. Auch

an den so durch und durch männlichen „Philotas" muß erinnert werden. Dazu kommt sein Aufenthalt in Kopenhagen, dem Mittelpunkt des Interesses für das nordische Altertum. Aber auch hier ist es — immer was den Dichter, nicht den Kritiker angeht — weniger wichtig, daß etwa Mallet, den Gerstenberg übrigens sehr wenig schätzte, in Kopenhagen lebte und daß Gerstenberg wahrscheinlich auch persönlich mit ihm bekannt war. Wesentlich ist, daß hier in Gerstenberg ein neues Lebensgefühl zum Durchbruch kam, ein Gefühl auch für die nordische Natur, für die Natur überhaupt, für die wilde Natur im Gegensatz zu der dekorativen des Anakreontikertums[33]. Ein Problem, das auch den Dichter Gerstenberg angeht, ist lediglich sein Verhältnis gerade in dieser Hinsicht zu Klopstock. Gestützt auf den bekannten Brief Klopstocks[34], nimmt man allgemein an, daß Klopstock die „Mythologie unserer Vorfahren erst angenommen hatte", seitdem Gerstenberg mit den „Skalden" vorangegangen war. Auch hat sich Gerstenberg in seiner eigenen Lebensskizze ähnlich geäußert[35]. Nun ist aber schon mit sehr großer Berechtigung darauf hingewiesen worden[36], daß es sich in dem Brief Klopstocks an Gerstenberg vom 14. November 1771 um ein Rechtfertigungsschreiben handelt und bei solchen Gelegenheiten pflegt man dem Erzürnten gern etwas Zuvorkommendes zu sagen. Gerstenbergs eigene Versicherung aus einer Zeit, die vierzig Jahre zurückliegt, muß natürlich überhaupt vorsichtig behandelt werden. Freilich geht es auch nicht an, ihn als glaubwürdigen Kronzeugen zu behandeln, wenn er über den „Skalden" an Gleim schreibt[37], daß es seine Meinung niemals gewesen sei, die Welt mit einer neuen Gattung von Gedichten zu überraschen und für den Anführer auf einem unbekannten Wege zu gelten. Darauf ist zu erwidern, daß man die Absicht nicht zu haben braucht und doch die Wirkung, die man nicht beabsichtigte, erzielen kann. Ferner ist zu bedenken, daß er diese Worte gerade an Gleim richtet. Wir haben ja schon gesehen, wie Gerstenberg den erzürnten Anakreontiker zu versöhnen trachtet, indem er sich selbst als Anakreontiker bezeichnet. Die „nordische" Dichtung wurde von dem Halberstädter Kreise als persönliche Beleidigung empfunden. Wenn Gerstenberg hinzusetzt: „Es (der „Skalde") ist ein Gelegenheitsgedicht, soll von mir das erste und letzte in seiner Art bleiben; ich verlange keine Nachfolger, ich mache mir keinen

Anhang", so merkt man deutlich den Wunsch, vor Gleim nicht als Angehöriger einer Clique dazustehen. Freilich, der „Skalde" ist, mit einer kleinen Ausnahme („Iduna") wirklich das einzige gedruckte Gedicht Gerstenbergs in der Richtung des Bardentums geblieben. Man möchte das seiner inneren Unsicherheit als Dichter zuschreiben — nicht als Kritiker, der in dieser Zeit die „Jacobitchen" nicht schont und sich vielleicht keinen „Anhang" schafft, aber als Angehöriger eines solchen „Anhangs" die kritische Feder führt. (Daß die „Minona" im Bardentum wurzelt, gehört natürlich nicht hierher; sie erschien zwanzig Jahre später und hat literarhistorisch gar keine Bedeutung.) Außerdem steht der „Skalde" wirklich nur in sehr loser Beziehung zu der Folgezeit. Ich glaube so ziemlich alles zu kennen, was man als Bardendichtung bezeichnen kann — es ist lange nicht so viel, wie Goedeke will —, aber ein eigentlicher Einfluß Gerstenbergs ist kaum zu spüren. Mit dem Bardentum verhält es sich keineswegs so, wie mit der Anakreontik: eine eigentliche Entwicklung läßt sich nicht erkennen. Es stehen sich nur gegenüber: Klopstock und Gerstenberg einerseits — Denis, Kretschmann und ihr Troß andrerseits. Da erwiesen ist, daß Klopstock schon vor Erscheinen des „Skalden" die Barden kennt, kann er nicht durch ihn zu ihnen gekommen sein. Gewiß ist nur, daß die nordische Mythologie ihn seit 1766 weit mehr fesselt, als früher. Aber das möchte ich nicht auf den Einfluß gerade Gerstenbergs zurückführen, sondern mehr auf das allgemeine Interesse des ganzen Kopenhagener Kreises für die nordische Götterwelt. Andrerseits glaube ich nicht, daß Gerstenberg ohne Klopstock seinen „Skalden" gedichtet hätte, trotz seines frühen Interesses für die alten Kelten, wie es sich in seines Jugendode ausspricht, und trotz seiner frühen Bekanntschaft mit Schütze. Klopstocks romantisch-sentimentaler sehnsüchtiger Blick in die Vergangenheit umkleidete seine Männlichkeit mit einem poetischen Hauch; beide zogen Gerstenberg unwiderstehlich an. Zum mindesten war es eine gegenseitige Beeinflussung, die sich, wie wir gleich sehen werden, auch im Stil des Skalden ausdrückt. Selbst wenn es möglich wäre, festzustellen, was dem Einen und was dem Anderen zukommt, wäre es überflüssig, weil es darauf nicht im geringsten ankommt. Am allerwenigsten für die Kenntnis Gerstenbergs, der übrigens zur nordischen Mythologie natürlich auch durch die Opposition gegen die griechisch-

anakreontische gelangte, die z. B. Addisson durch ein eigenes Edikt verbannte[38], das Gerstenberg sicher gekannt hat. Nur muß noch ein Versuch abgewehrt werden, den man gemacht hat, um zwischen Klopstock und Gerstenberg einen angeblich prinzipiellen Unterschied aufzudecken[39]. Dieser Unterschied soll darin bestehen, daß Gerstenberg die versunkene Götter- und Heldenwelt bestaune, während Klopstock sie erneuern wolle. Darauf hat Herder schon die Antwort in einem Brief an Nicolai gegeben. Er sagt[40]: „Was die Celtische Mythologie anbetrifft, so ist ausdrücklich viel, sehr viel gegen sie zu sagen: aber bei Klopstock eben nicht: denn der hat nicht eigentlich aus ihr, sondern über sie gedichtet . . . Nur wenige Oden bleiben, wo er in ihr gedichtet hat, den Lobgesang auf die Freunde, Eislauf usw. . . . ." Auf den wesentlichen Unterschied zwischen Gerstenberg und Klopstock komme ich im Folgenden zurück. Unmittelbar vor Erscheinen des „Skalden" hatte ihm Herder seinen Segen mit auf den Weg gegeben. Leider haben die, die über Klopstocks Teutomanie spotteten, weil sie zwischen ihm und seinen Nachbetern nicht zu unterscheiden verstanden, offenbar die begeisterten Worte übersehen, mit denen Herder, als er die Übersetzung von Mallets Werk anzeigt, die neue literarische Richtung, man kann sagen: die neue Zeit weiht, indem er das Buch als „Rüstkammer eines neuen Deutschen Genies" empfiehlt, „das sich auf den Flügeln der Celtischen Einbildungskraft in neue Wolken erhebt und Gedichte schaffet, die uns immer angemessener wären, als die Mythologie der Römer"[41].

Das „Gedicht eines Skalden" führt den Untertitel: „Prosopopoema Thorlaugur Himintung des Skalden". Der Skalde entsteigt seiner Gruft und teilt uns seine Empfindungen in der Form des Monologs mit. Die Szene ist, wie Gerstenberg selbst in den vorausgeschickten Anmerkungen angibt, Sandholm, der Landsitz J. A. Cramers, dem das Gedicht in den „Gesammelten Werken" gewidmet ist. Der Skaldengeist glaubt sich nach Walhall versetzt, ist darüber entzückt und gibt nun ein förmliches Lexikon der nordischen Mythologie, das Gerstenberg teils in den erwähnten Anmerkungen, teils im einundzwanzigsten Literaturbrief näher erläutert. Das ist sehr notwendig, denn der ungelehrte Leser des 18. Jahrhunderts stand dieser Gelehrsamkeit noch hilfloser gegenüber,

als der des neunzehnten. Andrerseits kann man den jungen Goethe begreifen, der sich gerade durch das „Wörterverzeichniß" von der Lektüre abschrecken ließ[42]. Gleichzeitig ist diese Schilderung Walhalls eine Huldigung vor Friedrich V., „der Majestät im Hayn", dessen Lustschlösser Hirschholm, Friedrichsbutg und Friedensburg sich als Fansal, Gladheim und Vingolf den berauschten Sinnen des Skalden darbieten. Aber Thorlaugur ist nicht in Walhall, er muß vielmehr schaudernd erkennen — im zweiten Gesang —, daß sein „blutbetriefster" Fuß auf dem Hügel ruht, der die Urne seines Freundes Halvard birgt. An derselben Stelle haben er und Halvard sich vor Jahrhunderten Treue zugeschworen[43]. Aus einem See, wo sie unmittelbar vorher die Göttin Blakullur haben baden sehen, erklingen mystische Lieder und beim Jauchzen der Valkyriur versichern die Freunde einander „ihren Tod zu sterben". Im dritten Gesang vernehmen wir aus dem Munde des Skalden die Geschichte dieses Todes. Halvard ist seit drei Jahren in Britannien. Als Thorlaug einmal wieder am Gestade voll Sehnsucht auf ihn harrt, erscheint plötzlich ein fremder Mann, der die Harfe von ihm fordert, die Thorlaug von Halvard zum Abschied erhalten hatte. Thorlaug weigert sich, sie herauszugeben, sie treten zum Zweikampf an, der Fremde fällt, aber in seinem Blute gleitet Thorlaug aus, so daß der in diesem Augenblick zurückkehrende Halvard glaubt, der Freund sei tot. Seines Wortes eingedenk, stürzt er sich ins Schwert und Thorlaug bleibt nichts übrig, als sich das Seine ins Herz zu stoßen. Der vierte Gesang schlägt andere, heitere Töne an. Der auferstandene Skalde sieht voll Staunen die Veränderung, die mit der Umgebung seines Grabmals im Laufe der Jahrtausende vor sich gegangen ist. Statt der Wüste eine freundlich bebaute Welt, statt des Kriegsgeschreis eine friedliche Familie, die einen Choral (ein geistliches Lied J. A. Cramers) singt, der den Skalden nicht nur erweckt, der ihn — den Heiden! — auch aufs Tiefste bewegt. Damit ist der Übergang zum fünften und letzten Gesang gegeben. Im engsten Anschluß an die Darstellung der Götterdämmerung in der Voluspa[44] singt der Skalde von dem Untergang des nordischen Olymps. Er singt von ihm, aber er beklagt ihn nicht. Im Gegenteil! — Das „Gedicht" schließt mit den Versen:

In neue Gegenden entrückt
Schaut mein begeistertes Auge umher — erblickt
Den Abglanz höhrer Gottheit, ihre Welt,
Und diese Himmel, ihr Gezelt!
Mein schwacher Geist, in Staub gebeugt,
Faßt ihre Wunder nicht und schweigt.

Man hat den Skalden einen Vorläufer von Schillers „Göttern Griechenlands" genannt[45]. Das scheint mir reichlich weit hergeholt. Denn es handelt sich bei Gerstenberg eigentlich nicht um einen Gegensatz zwischen heidnischer und christlicher Welt, es wird nicht beklagt, auch keine Entscheidung gefällt — denn der ringende Skaldengeist „schweigt" —, sondern nur eine Entwicklung staunend wahr genommen, ohne daß — und darauf wäre es in diesem Zusammenhang angekommen — über Wert oder den Unwert dieser Entwicklung irgend etwas Grundsätzliches gesagt wird. Eher könnte man an eine eigentümliche Verknüpfung denken im Hinblick auf die neueren Forschungen Sophus Bugges, die zum mindesten auf die Voluspa christliche Einflüsse erwiesen haben. Aber dies nur nebenbei. Wichtig allein ist die Tatsache, daß wir in dem „Gedicht eines Skalden" das großartigste Beispiel besitzen für den Übergangscharakter der damaligen Literatur im allgemeinen, für den Gerstenbergs im besonderen. Das Großartigste, weil es ein vollwertiges Kunstwerk ist, obwohl alle Richtungen der Zeit hier unverbunden nebeneinander herlaufen. Es wäre unbegreiflich, daß dieses ganz musikalisch empfundene Werk bisher noch nicht seinen Komponisten gefunden hat, wenn nicht eben dieses Buch den Autor erst seiner unverdienten Vergessenheit entreißen sollte[46]. Goethe hätte sich gar nicht „den Kopf zerbrechen" brauchen, um von den „Skalden" ergriffen zu werden, obwohl gerade Goethe den Hauptpunkt heraushebt, an dem die Kritik einsetzen muß, wenn er an Friederike Oeser schreibt[47]: „Grazie und das hohe Pathos sind heterogen." Sie sind es darum, weil die moralischen Pathetiker ihrer innersten Natur nach doch zu sehr dem graziösen Epikuräismus und seiner literarischen Form — der Rokoko-Anakreontik — verhaftet waren. Wenn sie daher die Würde und den Ernst deutscher Vergangenheit singen wollten, weil Klopstock davon gesungen hatte, so entstanden entweder Wortdrommeten

ohne Empfindung, weil ohne Gehalt, oder Niedlichkeiten à la Jacobi, die das Pathos noch lächerlicher machten. Aber es ist nicht die Aufgabe des Historikers, zu spotten — das haben die Zeitgenossen genügend besorgt —, sondern zu verstehen. Mögen bei manchen, ja bei vielen der Barden, der moralische Impetus und die Schwärmerei für Deutschheit, Einfachkeit und Tapferkeit nur vorgegeben sein, weil sie Mode waren — bei anderen ist doch jedenfalls die Sehnsucht nach einem neuen Gehalt des deutschen Lebens vorhanden und diese Sehnsucht ist als Sehnsucht bezeichnend und ganz unabhängig von der literarischen Form, in der sie zum Ausdruck kam. Die Mischung von Pathetik und (meist falschem) Grazienton ist unter den bekannteren Barden am stärksten bei Kretschmann[48]. Wenn Kretschmann in eine Schilderung des deutschen Urwalds, wo er außerdem von Rosensträuchern und Teichen redet, eine kokette Badeszene einlegt, so braucht da Gerstenbergs zweiter Skaldengesang natürlich nicht im besonderen eingewirkt zu haben, obwohl dies gerade bei Kretschmann anzunehmen ist. Aber bezeichnend ist diese Stilunsicherheit auch schon für Gerstenberg. Die Schilderung der badenden Göttin Blakullur[49] zwischen dem seherischen Blick in die Jahrtausende und dem mystischen Gesang auf dem See fällt gänzlich aus Ton und Farbe des Ganzen heraus. Sie ist weder innerlich noch äußerlich irgendwie mit dem Vorhergehenden und dem Folgenden verbunden. Der Skalde ist in Erinnerung an den dem Freund geleisteten Todesschwur in stärkster seelischer Spannung. Dazu paßt es durchaus, daß er sich erinnert:

Unsichtbar wandelten um uns
Zween Alfen, von Odin gesandt.

Dann hören wir plötzlich, daß das blonde Haar der Göttin um ihren Hals scherzt und herab auf Marmorhüften taut, während unmittelbar darauf „aus einem Zauberkahn"

Fremde Spiele der Saiten
Mystische Lieder begleiten.

Die äußerliche Anknüpfung zeigt ebenfalls, daß die Bade-Szene nur ein Einschub ist. Zwischen den von Odin gesandten Alfen und den folgenden Versen:

Wo über buntbeblühmte Rasen
Der See vom Hauch der Luft bewegt,
Crystallne Wellen von sich jägt,
Sahn wir, mit süßem Duft beladen,
Die Göttinn Blakullur sich baden,

ist gar kein Übergang durch die sprachliche Verknüpfung geschaffen; das ist sehr begreiflich, denn zwischen den beiden Stilwelten war eine innerliche Bindung nicht möglich und deshalb setzt auch die kompositorische Kraft des Dichters aus. Stärker noch und fast komisch gegen die Fortsetzung. Die beiden Freunde stehen eben noch staunend und anbetend (!) vor dem auf zarten Wogen wallenden vollen Busen und dann heißt es gänzlich unvermittelt: „Schnell hören wir aus einem Zauberkahn —". Das gewählte „schnell" betont den Riß, anstatt ihn, wie es offenbar soll, zu verdecken. Gerstenberg ist es offenbar gar nicht zum Bewußtsein gekommen, daß schon der Name der nordischen Göttin — ursprünglich hieß die Badende Arethusa! — der gewählten malenden anakreontischen Darstellung widerspricht. Er wollte diese kleine Tändelei anbringen, weil er sie hübsch fand — und das ist sie auch! — und dabei kümmert er sich nicht im Geringsten darum, daß er die Stimmung des Ganzen zerstört. Dieser Mann, der das feinste Verständnis hat für die verschiedensten dichterischen Charaktere und Formen, der jedes poetische Element fast zu willig in sich aufnimmt und kongenial zu verwerten weiß, hat kein Organ für den Widersinn, das Heterogenste kompositorisch nebeneinander zu stellen. D. h. dem Menschen des Übergangs fehlt noch die Fähigkeit, dem Ansturm der neuen Elemente zu trotzen, indem er sie mit den alten in sich verschmilzt und aus dieser Verschmelzung die große ganze, einheitliche Komposition hervorgehen läßt. Es ist keine Widerlegung, sondern eine Bestätigung dieser seiner Veranlagung, daß auch das „Gedicht eines Skalden" wie die Hymne „Gott" eine ausdrückliche Absage an die Anakreontik enthält. Im dritten Gesang verwendet Gerstenberg nämlich die Harfe, das Hauptinventar der Bardendichtung, in einer Weise, wie sie mir sonst in der gesamten Bardendichtung nicht bekannt ist. Der Fremde ist nämlich überzeugt, Thorlaug übertreffe ihn als Sänger nur deshalb, weil er die ihm geraubte Harfe besitzt. Doch Thorlaug gibt ihm die Antwort:

O glaube mir, nicht der Besitz
Der Goldharf ist's, der Dichter macht.
Erhebe dich, entzünde deinen Witz
Mit Bragurs edler Glut,
Fach auf dein träges Blut
Streb' himmelan zu dringen,
So wirst du besser singen.

Man muß daran denken, daß die Harfe ja nicht nur Instrument der Barden ist, sondern auch der Schäfer gewesen war. Gerstenberg will sagen, nicht das Äußere, nicht das von irgendwelchem Besitz abhängige Können macht den gottbegnadeten Dichter, sondern nur das volle Herz, das sich vollsaugt von Gott und seiner Herrlichkeit. In diesem Zusammengang erhält die Episode einen tiefen Sinn. Trotzdem die Badetändelei! Auch sonst enthält der „Skalde" Elemente, die zeigen, wie Gerstenberg noch immer nicht aus der Aufklärung herauskommen kann. Die Bezeichnung „Witz" für Genie in den oben bezeichneten Versen, ist zwar durch den Reim bedingt, aber trotzdem bei dem Verfasser des zwanzigsten Literaturbriefes merkwürdig. Ebenso ist die reichlich banale Huldigung vor Friedrich V. am Schlusse des ersten Gesanges ein aufklärerisches Element, das sich zwar namentlich bei den österreichischen Barden reichlich findet, aber sie eben darum mit den Besser und Canitz auf eine Stufe stellt. Und wenn Thorlaug „vergnügt" auf einen Holzstoß niedersinkt, nachdem er sich das Schwert durchs Herz gestoßen, so wird die Youngsche Stimmung brutal durch den sehr aufgeklärt-nüchternen Ausdruck völlig paralysiert. Young! Gerstenberg hat ihn außerordentlich verehrt und brauchte dazu gewiß nicht die Hochschätzung, die dem Autor der „Nachtgedanken" im Hause J. A. Cramers gezollt wurde[50]. Aber auf den Skalden hat doch noch viel stärker gewirkt: Ossian. Er ist ganz in Ossians Stimmung getaucht. Der „Barde" Gerstenberg unterscheidet sich von dem Barden Klopstock dadurch, daß die geheimnisvolle Geisterwelt des Schotten einen viel größeren Eindruck auf ihn ausübte, als auf den Sänger des Messias. Hier ist Gerstenberg seiner Zeit weit vorangeeilt. Klopstock ist der Mann der germanischen Vorwelt, der Ideale: Tapferkeit, Schlacht, Treue, Hingabe bis in den Tod. Auch Gerstenberg geht daran nicht vorüber. Aber eben die Seite, die ihn auch zu dem empfindsamen

Klopstock hinzieht, läßt ihn früher und stärker in Ossian aufgehen. Ich möchte sogar annehmen, daß sich der Ossiansche Einfluß bei Gerstenberg schon mehrere Jahre vor dem „Skalden" zeigt. Macpherson, dessen Fälschung übrigens Gerstenberg früher durchschaute, als mancher andere, vor allem als Herder[51], ließ seine „Fragments of Ancient Poetry etc." um die Mitte des Jahres 1760 erscheinen. Sie hatten sofort die nachhaltigste Wirkung auf die englischen Poeten[52]. Die erste ausführliche Rezension gab Raspe 1763 im Hannoverschen Magazin[53]. Aber schon ein Jahr vorher rühmt die Gerstenberg besonders nahestehende Weißesche Bibliothek[54] in einer kurzen Bemerkung über Fingal die Stärke, Empfindung und Heldentugend dieses Gedichts. Ich schließe daraus, daß Gerstenberg mit Ossian 1761 bekannt wurde und daß die ganz unklopstockischen Geistererscheinungen der Hymne „Gott" eben auf die Lektüre des Fingal zurückgehen. Freilich ist das eine rein stoffliche, also unwesentliche Beeinflussung. Von Ossianscher Stimmung findet sich in diesem ersten Dokument von Gerstenbergs „bardischer" Periode noch nichts. Inzwischen aber wurde das Interesse für Ossian gerade in den norddeutschen Gegenden immer größer. Selbstverständlich hat Gerstenberg, der das Memoire sur les poèmes de Mr. Macpherson kannte (der genaue Titel lautet au sujet des Poèmes —[55]), auch die beiden in Hamburg erschienenen von Herder etwas übertrieben gelobten[56] Übersetzungen von J. A. Engelbrecht und Albrecht Wittenberg gekannt. Auch Blair und seine grundlegende critical dissertation of the Poems of Ossian waren ihm nicht fremd. Gerade bei Blair konnte er den wichtigen Gedanken finden, daß die Geistermythologie des Ossian der Homerischen vorzuziehen sei, weil sie der menschlichen Natur weit mehr entspräche[57]. Wie mußte dieser Reichtum, der plötzlich aus unbekannten Zeiten über die deutsche, in heftiger Gärung befindliche Geisteswelt, ausgeschüttet wurde, einen Mann wie unseren Gerstenberg ergreifen, der eben als Kritiker daran ging, die deutsche Dichtung aus der Zwangsjacke des Rationalismus zu befreien. Während Herder an Ossian lernte, was ein echtes Epos sei, ging Gerstenberg die Notwendigkeit eines von Empfindung vollen Herzens für den Lyriker nicht nur an Klopstock, sondern vielleicht noch stärker an den Ossianischen Gesängen auf. Was Mauvillon später in die schönen Worte faßt[58]: „Ossian ist werth, ein Muster

für uns zu seyn. Weniger aber in seinen Manieren, in seinen Ausdrücken und Wendungen, als in den wesentlichen Schönheiten und in dem eigentlich dichterischen Verdienst, das er für alle Jahrhunderte hat", illustriert Gerstenbergs „Skalde". Wie intensiv die Beschäftigung Gerstenbergs mit Ossian war, geht außerdem daraus hervor, daß seine Übersetzungsproben[59] aus Percys „Reliques", die damals, wenige Jahre später als Ossian, ihren Siegeszug durch Deutschland antraten[60], mehr die Weise und die Atmosphäre Ossians als die Percys atmen. Die ganze Grundlage des Gerstenbergischen „Skalden" ist ossianisch, nicht nordisch-mythologisch. Thoraug ist Barde, weil er über dem Grabe seines Freundes klagt und singt. Thoraug ist ossianischer Heldengeist nicht nur, weil er als solcher aus dem Grabe steigt, sondern vor allem durch die Art seines Gesanges. In dem ist die später einigermaßen getilgte Überladung mit nordisch-mythologischen Namen nur eine Konzession an Gerstenbergs eigene wissenschaftliche Interessen und an die seiner Kopenhagener Freunde. Daß er ihnen folgen kann, zeigt den Aufklärer in ihm. Wenn aber Gerstenbergs Sprache hier nicht nur tönt, sondern beseelt ist, wenn er nicht in Gefühlsreflexion stecken bleibt, sondern das Gefühl als Klang verleiblicht, so ist das der Vermittlung durch Ossian zu danken. Gerade an diesen Stellen des Skaldengesangs kann man sehen, daß Gerstenberg die Anlage zum Lyriker großen Formats besaß. Er bleibt nicht in Einzelheiten stecken, sondern er gibt die melancholisch-neblige-schauervolle Stimmung als Ganzes, um sie dann freilich, wie wir sahen, aufklärungsmäßig zu durchbrechen und damit zu zerstören. Seine seelische Kraft setzt aus und damit auch die Kraft der Formgebung. Wenn man in der Hymne „Gott" noch etwa an Denis denken kann, der in Walhalla Gellert erblickt, umarmt „von ewigen Sängern", und dabei, wie einst Hagedorn und auch Gerstenberg selbst, den Horaz und andere auf anakreontischem Felde, Tacitus zitiert[61], so ist im „Skalden" jede äußere Verwendung des Geist-Motivs aufgehoben. Der Geist ist nicht Maschine, sondern aus der Sprache gewordenen Natur menschlich-seelisch, d. h. organisch emporgewachsen. Ganz wundervoll ist zu Anfang des zweiten Gesanges die ahnungsvolle Stimmung des Skalden aus der Natur heraus gestaltet:

Welch feierliches Graun
Steigt langsam über diese Hügel
Wie im Nachtgewölk
Neugeschiedner Seelen auf?

Natürlich ist es überhaupt die von Ossian (und Young) bevorzugte schauervoll-nächtliche Stimmung, die Gerstenberg zu höchster Beseelung bringt.

Mir schwindelt! durch Jahrhunderte
Blick ich, durch trübe ferne Nebel
Hoch übern Horizont, ins Grab,
Auf unsrer Freundschaft Maal herab!

oder: Einst, da ich einsam und verlassen,
Wo ihn die Barke von mir stieß,
Am Ufer irrt, und jeden Hauch
Der Luft, der nach der Küste blies,
Mit meinen Seufzern flügelte.

Ganz Bewegung geworden scheint der an sich epische Schluß des dritten Gesanges geworden zu sein:

Die Schaar der Staunenden ließ meine Glieder
Zur Asche glühn, und senkte dann,
Dem Hügel meines Freunds zur Seite,
Des Staubes Urn in diese Gruft,
Der sie dieß zweyte Denkmal weihte,
Das freundschaftlich im heiligen Schatten
Dem Wandrer süße Schwermuth winkt,
Und zur Begeisterung ihn erhebt,
Mein banger ahnungsvoller Geist
Hielt bey dem frommen Schauspiel sich
Nicht auf, und flatterte verfinstert
Durchs unbegränzte Leere
Dem Schatten des Geliebten nach.

Man mag in der letzten Zeile und in dem Todesschwur der Barden einen Klang finden, der an die weichliche Empfindsamkeit erinnert, mit der in dieser Zeit auch Männer einander gegenüberstanden. Wieviel von diesem Gift auch in Gerstenberg war, haben

wir bereits gehört. Sicher: weil er „empfindsam" war, kam Gerstenberg zu Ossian und eigene Veranlagung und die Lektüre des schottischen Barden schufen den „Skalden". Aber man darf hier nicht übersehen, daß Ossian eigentlich gar nicht empfindsam war, wie er in Deutschland, aus der auch durch Gellert geschaffenen Weichlichkeit heraus, aufgefaßt wurde, sondern sentimental im Sinne Schillers. Was Schubart fälschlich von Millers Siegwart sagt[62]: „. . . . denn da ist nicht nachgeäffte Empfindsamkeit eines Sentimentalgecken, sondern würklicher Ausguß eines vortrefflichen Herzens, das alle Menschen, die nicht gänzlich verdorben sind, in sein Interesse ziehen muß", das gilt mit sehr hohem Recht von Ossian. Sonst wäre die Begeisterung des Sturm und Drangs, wäre Herders unsterblicher Aufsatz gar nicht zu verstehen. In diesem Sinne, d. h. im Sinne Schillers, ist auch Gerstenbergs „Skalde" sentimental und als solcher ein Vorläufer des „Werther". Niemand konnte daher den Schotten mehr mißverstehen als Denis, der seinen natürlichen Wuchs untergrub, als er auf die tolle Idee kam — Ossian sollte ja gleich Homer sein — eine Übersetzung in Hexametern anzufertigen. Sehr richtig wurde dagegen erinnert[63]: „Noch immer Ossian der Hexametrist, der Klopstockianer, da man Ossian den kurztönenden, unregelmäßigen Celtischen Barden hören sollte." Gerstenberg aber hat das rechte Organ für das von ihm bewunderte Werk — d. h. neben der empfindsamen, weichlichen Reaktion auf die Welt lebte in ihm wie in Ossian die Tendenz, das eigene individuelle Empfinden auf den außerhalb ihrer befindlichen Gegenstand zu übertragen. Gerstenberg hätte, wenn der Kritiker in ihm nicht schließlich doch gesiegt hätte, wenn seine lyrische Produktivität voller und stärker gewesen wäre, Klopstock und Ossian in sich vereinigen, d. h. Goethe antizipieren können. Die fortlaufende Melodie der Worte zur Empfindung und Bewegung des Verses hat Gerstenberg im „Skalden" mit so hoher Kunst geübt —, umso höher zu bewerten, als er meistens jambische Reimpaare wählt —, daß der Einfluß Ossians und Klopstocks auch in dieser Hinsicht überwunden erscheint. Auch die sparsam verwandten Interjektionen — ach! o Wonne! zu Beginn, das ausrufende und fragende „hier" beim Eingang des zweiten Gesanges und noch einigemal mehr — sind aus der Situation seelisch erklärt und nicht äußere Hilfsmittel. Ossian ist ein Bestandteil von Ger-

stenbergs seelischer Struktur, die durch ihn in ihm zum Leben und zum Wort erweckt wurde. Er dichtet aus ihm, nicht an ihm und durch ihn, er ist Ausdruck seines Wesens. Das zeigt sich auch an den schönen Beseelungen der heiteren Natur, die bei Ossian zu den Seltenheiten gehört, so gleich zu Anfang:

Ich aber, Heil mir! schlummre nicht,
Heil mir Erwachten! bade ganz
Den neuen Leib im Sonnenglanz,
Schwimm in die leichtre Luft empor,
Bin ganz Entzückung, bin ganz Ohr,
Und walle trunken in der Fluth
Der hohen Harmonie.

Oder: Schon schnitt aufs neu der Sonnenführer
Den Zwischenraum der Endlichkeit
Drey Jahre bis zur Dämmerung
Der Götter ab . . .

Und endlich: Der neugebohrne Tag entschlüpft dem Meer . . . .
In einer Hinsicht unterscheidet sich Gerstenbergs „Lied" allerdings sehr von dem Schotten: durch den christlichen Grundzug. Der Skalde wird durch ein frommes Lied Cramers aus dem tausendjährigen Schlummer erweckt. Das ist eine Huldigung vor dem mehr verehrten als befreundeten Manne[64]. Man kann nicht sagen, daß sie eigentlich stört, im Gegenteil sie gibt dem Ganzen einen gewissen dithyrambischen Abschluß, der sehr wirksam ist. In dieser Hinsicht hat vor allem Denis von Gerstenberg gelernt. Sein Wotan unterscheidet sich recht wenig von dem gütigen Gott des Christentums, der sich des Reinen und Gerechten gern erbarmt. Denis hat auch am meisten, wenn auch ganz äußerlich, Ossianische Elemente, während dementsprechend das mythologische Element bei ihm zurücktritt, das Kretschmann viel stärker hat als er. Daß im übrigen der Skalde im einzelnen und im ganzen auf die Führer des Bardengebrülls eingewirkt hat, ist leicht zu beweisen und wurde schon von Herder bemerkt[65]. Aber sie waren Nachbeter, Gerstenberg ein Dichter. Der junge Goethe schreibt von Rhingulph und seinem Troß[66]: „Ja wenns eine Dichtungsart wäre, wo viel Reichtum an Bildern, Sentiments oder sonst was läge" — das ist

Gerstenberg; bei ihm hätte auch Goethe „fischen" können. Er fährt fort: „Aber nichts, als ein ewig Gedonnere der Schlacht — Klopstocks Einwirkung! — ... der Helm mit dem Federbusch, der Speer, ein paar Dutzend ungeheure Hyperbeln, ein ewiges Ha! Ah!" — das sind die Barden, mit denen Gerstenberg nichts als den ihm von der Literaturgeschichte fälschlich verliehenen Namen gemein hat.

Wie wenig, zeigt der Umstand, daß Gerstenberg auch nach dem Skalden und nach dem „Ugolino" unablässlich mit dem Problem rang, die nordische Welt für die deutsche Dichtung fruchtbar zu machen, während Denis und Genossen darauf losdonnerten, unbeschwert von Kenntnissen. In den Schleswigschen Briefen gab Gerstenberg eine ganz vortrefflich gelungene Übersetzung einiger Kiämpeviser[67], an denen sich auch Herder immer wieder versuchte, und des Befreiungsliedes Eigils in rhythmischer Prosa — nicht ohne dabei gegen einen Franzosen zu polemisieren, der dem „Nordischen Himmelsstriche die Fähigkeit, dichterische Köpfe zu bilden, abdemonstriren wollte[68]." Die Wurzel dieser Begeisterung ist dieselbe wie die des Shakespeare-Enthusiasmus, denn Gerstenberg meint spöttisch[69]: „. . . . wie manche witzige Dame schauert nicht, in dem angestammten Winkel ihrer Hufen, bey der bloßen Vorstellung eines Normanns, die sich sehr wundern würde, wenn sie hören sollte, daß die ritterliche Galanterie der vorigen Jahrhunderte eben in Norden ihren Hauptsitz gehabt . . . ." Was der Wissenschaftler erarbeitet, macht der Kritiker produktiv: das nordische Altertum wird ihm wie Shakespeare, Ossian, Percy usw. vor allen bedeutsam im Gegensatz zu dem französischen „Witz" und, dürfen wir hinzufügen, zu der deutschen Anakreontik. Damit verbindet sich eine immer kühlere Stellung zur antiken Mythologie[70], obwohl Gerstenberg noch zu dieser Zeit, wie Notizen im Nachlaß zeigen, beabsichtigte, das Urteil des Paris zum Gegenstand eines dramatischen Schäferspiels zu machen. Wo jemand, wie Bodmer, die nordische Mythologie benutzt, ohne ihr dichterisch gewachsen zu sein, kann Gerstenberg höchst ungemütlich werden[71]. Dagegen ist er für Klopstock und seine „Hermanns-Schlacht" des höchsten Ruhmes voll, die er ebenso um ihrer vaterländischen großen Gesinnung wie um ihrer Kunst willen hochhält[72].

Obwohl er selbst — und zwar nach 1769, dem Erscheinungs-

jahr des Klopstockschen Bardiets — ganz andere Wege ging. Freilich, seine Ode „Iduna“ trägt mehr Klopstocksche Züge, als die Ossians, aber die zahlreichen Skizzen, Fetzen, Auszüge des Nachlasses zeigen, daß sich Gerstenberg auf Bahnen bewegte, die von denen Klopstocks weit abführten. Auf einem Zettel, der mit Notizen über die Runenpoesie bedeckt ist, findet sich der Satz: „Es scheint möglich zu sein, die Oper mit der Tragödie zu verbinden.“ Unmittelbar vorher stehen „Subjekte fürs Drama“ aus dem Saxo (dem Ewalds „Rolf Krage“ entnommen ist!) und dann folgen die Namen „Kraka“ und „Waldjüngling“. Daraus geht hervor, daß Gerstenberg beabsichtigte, sein geplantes Drama „Der Waldjüngling“, von dem Boie zu Beginn des Jahres 1771 berichtet[73], komponieren zu lassen. Ferner sollten die Pastoral-Szenen „am meisten hervorstechen“; es handelt sich also um ein Schäferdrama, von dem wir nur wenige Bruchstücke besitzen. Einen Teil hat Monty Jacobs veröffentlicht[74]. Daß wir in diesem den Anfang zu sehen haben, glaube ich nicht, wenn auch bei dem fragmenterischen Charakter des Erhaltenen darauf nicht eben viel ankommt. Da aber das von mir veröffentlichte Pastorale Kraka[75], in dessen zweiter Szene der Waldjüngling für kurze Zeit auftritt, die Überschrift „Erster Akt“ und in diesem vier Szenen enthält, so stellt das von Jacobs Publizierte entweder die fünfte Szene des ersten Aktes oder den Beginn des zweiten dar. So wenig man im Grunde über diese Bruchstücke und ihren dichterischen Wert zu sagen vermag, so interessant sind sie für den Charakter Gerstenbergs nach dem „Ugolino“ und nachdem er aufgehört hatte, ein Kritiker zu sein. Zu den bereits namhaft gemachten Einflüssen gesellen sich neue, die er zu vereinigen strebt. Das gelingt ihm nicht, weil sie ihrer Natur nach auseinanderstreben und weil überdies unser Autor nicht mehr die schöpferische Kraft hat, das Material zu bändigen. Dazu kommt ersichtlich, daß ihn seine umfangreichen Studien von der Gestaltung mehr und mehr entfernen. Er liest, forscht und lernt zu viel, so daß, wenn der dichterische Prozeß beginnen soll, das Interesse am Stoff bereits erlahmt ist. Hier gelingt es, ein klein wenig einen der Gründe aufzudecken, die aus Gerstenberg, dem Vorläufer der wichtigsten Periode deutscher Geistesgeschichte, einen Maulwurf gemacht haben, der sich in seine Bücherhöhle einspinnt und nur noch Anteilnahme hat für das,

was andere geschrieben haben. Einmal steht also hinter dem „Waldjüngling" der Wunsch Gerstenbergs, Tragödie und Musik mit einander zu vereinigen. Ob Tragödie wörtlich zu nehmen oder für Drama einzusetzen ist, bleibe dahin gestellt. Zweitens beabsichtigte Gerstenberg offenbar eine Dramatisierung nach der Ragnars saga lodbrókar. Darauf deutet der Personenname Aslauga, jener Tochter Sigurds und Brünhildens, durch die das Geschlecht des Königs Ragnar Lodbroks mit dem berühmtesten Helden der germanischen Sage in genealogische Verbindung gebracht wurde[76]. Was aber die eigentliche Handlung sein sollte, entzieht sich unserer Kenntnis. Aslauga tritt in dem von Jacobs publizierten Teil nicht auf, aber auch nicht in den ersten drei Szenen. Wir kennen sie nur aus den Gesprächen der Hirten und dem Personenverzeichnis, aus dem lediglich der Waldjüngling selbst im Text erscheint und vielleicht hat der Vogelfänger Arne irgendwie mit dem Arnas des zweiten Teils zu tun. In diesem wird uns das Wesen des Waldjünglings entwickelt; wir erfahren außerdem durch eine Jagdgesellschaft, die offenbar eine höhere Schicht des skandinavischen Inselvolkes darstellt, unter dem das Ganze spielen soll, daß ein Mädchen namens Hilde den Waldjüngling liebt, er aber nicht sie; jedenfalls flieht er sie. Die ersten drei Szenen sind lediglich ein Dialog zwischen zwei Ziegenhirten, Thorarin und Kormakur, der nur für einen Augenblick durch den Waldjüngling unterbrochen wird. Die beiden Hirten sind im Dienste der „weisen Kraka", die vielleicht mit Aslauga identisch ist, obwohl der Name Kraka wieder auf Ossian deutet. Sie wollen einen Bären erlegen, der in die Herde Krakas eingebrochen ist. Aber der wird von dem Waldjüngling erlegt, über den die Schäfer sich lustig gemacht haben; wie es scheint, ohne Grund, denn die „holdselige" Kraka liebt ihn und nicht sie. Drittens ging die Absicht dieses Pastorals hervor aus der zu Gerstenbergs Zeit modernen dänischen Literatur. Ein skandinavischer Gelehrter hat behauptet[77], Gerstenbergs „Skalde" habe als Vorbild ein zuerst 1760 erschienenes Pastorale des dänischen Gelehrten Otto Friedrich Müller. Die Beweisführung hat mich nicht überzeugt. Wohl aber glaube ich, daß dies „Hyrde-Stykke", das 1767 neu herausgegeben wurde, Gerstenberg die äußere Anregung zu seinem „Waldjüngling" gegeben hat. Auch hier handelt es sich um zwei

Schäfer, zwischen die eine Frau, eine Göttin gestellt ist. Die innere Anregung ist freilich eine ganz andere. Während auf Müller Salomon Geßner eingewirkt hat, steht Gerstenberg unter dem Einfluß seines Antipoden, des mächtigsten Anregers der neuen Zeit: Rousseaus. Man hat vielfach Rousseau und Geßner auf das gleiche Niveau gestellt, weil man Rousseaus Natur seltsamer Weise für antik hielt. Wenn Rousseaus Naturereroberung überhaupt mit etwas verglichen werden kann, so allein mit Ossian — wenigstens für den Menschen der gärenden Zeit, die sich mit überschäumenden Enthusiasmus allen Propheten in die Arme warfen, die geeignet erschienen, aus dem Rationalismus herauszuführen. Hat Ossian die Seele des Deutschen geöffnet für die mondbeglänzte schauervoll-neblige Nacht, so Rousseau für die schneegekrönte Felsenwelt der Alpen und die Wasserfälle, die donnernd und schäumend ins Tal herabstürzen. Durch Fingal und St. Preux lernten die Deutschen Dinge sehen, die vorher zwar vorhanden, aber nicht entdeckt waren. Was Kolumbus für die materielle, sind Ossian und Rousseau für die ästhetische Welt. Die Jugend hat inbrünstig um das Problem gerungen, des Menschen Seele auch aus dieser neuen Natur hervorwachsen zu lassen, aber erst Goethe sollte es gelingen. Auch in dieser Hinsicht ist Gerstenberg eine Station auf dem Wege zu Goethe. Es ist kein Zufall, daß „Der Waldjüngling" an einer „schroffen Felsenküste" spielt. Schon beim „Skalden" wird neben dem Schotten die Schilderung der Felsenwelt von Meillerie mitgewirkt haben. Seit 1761 war die „Nouvelle Heloise" durch die freilich höchst elende Gelliussche Übersetzung bekannt[78]. Ihr Einfluß vereinte sich mit dem Ossians. Ungeheuer, wie die Begeisterung für den einfach-adligen Menschen des Urzustandes, war die jetzt einsetzende Befreiung der Geister. Ihr Spiegel ist die Entwicklung Gerstenbergs. Noch um die Wende des Jahrzehnts ist er trunken von Richardson. Richardson verhält sich zu Rousseau, wie die Anakreontik zu Klopstock. Richardson tändelt mit dem Gefühl, Rousseau hat es. Der unendliche Glaube an die ursprüngliche Kraft des Herzens und die Rückkehr zur Natur als der Weg, sie wieder in ihrer Reinheit herzustellen, hat auf die jungen Genies nicht weniger stark gewirkt als auf Gerstenberg. Aber freilich: zwischen Gerstenberg und dem Sturm und Drang ist gerade hier ein sehr bemerkenswerter Unterschied, ein Unter-

schied freilich, der mehr seiner Einsicht, als seiner poetischen Intensität Ehre macht[79]. Die erste Äußerung, die wir von Gerstenberg über Rousseau besitzen, steht im Zusammenhang mit seiner Anteilnahme für die „runische Poesie". Hier ist also die eigentümliche Verknüpfung heterogener Elemente, wie sie Gerstenberg im „Waldjüngling" versucht, bereits vorgebildet. Gerstenberg rühmt[80] an Rousseau, daß er die Menschheit mit anderen Augen betrachten lehrt. Was das heißt, geht aus der folgenden Charakterisierung der Skaldenpoesie hervor, die entsprechend der Rousseauschen Verklärung des vorgeschichtlichen Menschen als heroisch und keineswegs als barbarisch im abschätzigen Sinne des Wortes erfühlt wird. Selbstverständlich fehlt auch hier nicht der Hieb auf die Schulgelehrten und modischen Herren, deren äußerste Antipoden sowohl Rousseau wie die Skalden sind. Auch der Barde trägt ja Rousseausche, wie der Schäfer die Züge des Rokoko. Arkadien ist ein dekoriertes Rousseausches Paradies. Der Dichter, der dem Worte gibt, was nach Rousseau das Höchste ist, der von keiner Rücksichtnahme auf Gesellschaft und Kultur beengten und bedrückten Kraft des Herzens, wurde gerade in den alten nordischen, angeblich barbarischen Zeiten geschätzt und verehrt. Gerstenberg betont dies mit Nachdruck. So begegnet sich sein „Bardentum" auch mit der Tendenz der Zeit, nicht nur den Menschen überhaupt, sondern vor allem den Dichter in seine bevorzugte Stellung wiedereinzusetzen. Aber die Unbedingtheit, mit der, unter den mächtigen Fanfaren Hamanns und Herders, der „Sturm und Drang" zur Fahne Rousseaus schwört, ist Gerstenbergs Sache durchaus nicht. Gerade in den Jahren, als er mit dem Studium zum „Waldjüngling" beschäftigt ist, betont er, daß Erziehung und gesellschaftliche Abwandlung der ursprünglichen rohen Natur unmöglich dasselbe sein können, wie Abweichung von der Natur[81]. Ja, der Verehrer des Ossian und der Verächter der französischen Gesellschaft geht noch weiter: was Rousseauische Enthusiasten als Wirkung der „wilden Natur" ansehen, sei in Wahrheit nur der Ausdruck einer „hohen Verfeinerung der Gesellschaft"[82]. Gerstenberg, der Gegner Wielands, zieht hier mit diesem an einem Strang[83] und scheint sich auch im Hinblick auf den Geschichtsphilosophen Rousseau auf einem Wege zu befinden, den dann wenige Jahre später Herder einschlägt. Daß diese Gedanken wirklich auf den „Waldjüngling"

Einfluß nehmen sollten, beweist der Umstand, daß Gerstenberg auch die Ragnar Lodbrog Sage zitiert, um die Rousseausche Auffassung zu erschüttern. Ich vermute daher[84], daß „Der Waldjüngling", dessen Helden Renntiere säugten, und obwohl von ihm gesagt wird, daß der „süße Blumenkranz der Geselligkeit" ihm nicht duftete, mit einem starken Bekenntnis zur Kultur schließen sollte. Zu dieser Auffassung geben vor allem die von mir veröffentlichten Schäferszenen Anlaß, in denen die trotz aller Bärenkräfte hingebende Anmut des Waldjünglings mit der barbarischen Wildheit der Hirten sehr wirksam kontrastiert wird. Vielleicht sollte sich sogar herausstellen, daß der Waldjüngling aus einer irgendwie gesellschaftlichen Welt stamme. Jedenfalls: man würde sagen, daß es sich um einen sentimentalisierten Rousseau handelt, wenn nicht eben in Rousseau selbst sentimentale Elemente vorhanden wären, die von den Stürmern geflissentlich übersehen wurden. Aber dieser sentimentale Rousseau zog Gerstenberg an. Erinnern wir uns, daß gerade in den Jahren seiner größten Produktivität der getreue Claudius an ihn schreibt[85]: „Wie unaussprechlich süß ist die Thräne, die man beim Grabe oder überhaupt beim Unglück seines Freundes weint, und wer wird die Thränen besser herauslocken als sie? O, bester Gerstenberg, wenn Sie so recht betrübte und traurige Gemälde und Empfindungen liegen haben, gönnen Sie mir das Vergnügen, solche zu lesen, ich will Sie auch ewig lieben." Das ist jener überempfindsame Geist, aus dem heraus es im „Emile" einmal heißt: „Si je veux peindre le printemps, il faut que je sois en hiver." Auch in den vermutlichen Eingangsszenen des „Waldjünglings" spricht sich jene weichliche Sehnsüchtigkeit aus, die trotz aller kritischen Undingtheit das Grundelement der Gerstenbergischen Persönlichkeit bildet, ein Element, das ein Mann wie Klopstock für einige Zeit ungefährlich machen kann, das aber sofort wieder die Oberhand gewinnt, wenn äußere Umstände die Einwirkung männlicher Kräfte unmöglich machen. Von „Dem Waldjüngling" wissen wir lediglich aus dem Jahre 1771. Dieses Jahr bezeichnet den Zeitpunkt, wo es nicht nur mit dem „Barden", sondern auch mit dem Barden Gerstenberg zu Ende war.

Aber wenige Jahre vorher hatte der „Barde" ein Werk erscheinen lassen, das rein stofflich sehr deutlich zeigt, daß er wirklich im Sinne des Briefes an Gleim nicht gesonnen war, sich irgend-

einer Richtung zu verschreiben. Mit der Kantate „Ariadne auf Naxos“, die, um ein Vorspiel von Johann Chr. Brandes vermehrt, durch Georg Benda komponiert wurde und seitdem einen Siegeszug durch das 19. Jahrhundert über Nietzsche bis zu Richard Strauß angetreten hat, ging Gerstenberg wieder in das von den Kretschmann und Konsorten perhorreszierte klassische Altertum zurück, ohne daß allerdings diese Kantate irgendwie aus dem Rahmen der Tendenzen fiel, die Gerstenberg in den sechziger Jahren verfocht. Im Gegenteil, auch Gerstenbergs Kantatendichtung ist ein Beweis für die ungeheure Schnelligkeit, mit der er alles Neue in sich aufnahm, verarbeitete und produktiv machte. Die einzige bekannte Kantate von ihm — von einem Fragment abgesehen — außer der „Ariadne“ ist die tragische Kantate „Clarissa Harlowe im Sarge“[86]. Um die Bedeutung der „Ariadne“ zu ermessen, braucht man nur dieses Unding kennen zu lernen. Es ist sehr begreiflich, daß Gerstenberg sich weigerte, sie drucken zu lassen. Es ist eine höchst abgeschmackte halb dialogische, halb monologische Versifizierung von Richardsons „Clarissa“. Schon hier schwebt Gerstenberg die aus Italien stammende Kantatenform vor, die Verbindung von Arien und Rezitativen, die ja auch das 17. Jahrhundert kennt. Bemerkenswert ist an der „Clarissa“ das so ziemlich gelungene Bemühen, reine Erzählung zu vermeiden; dadurch ragt selbst dieses Mißgeschöpf schon über J. E. Schlegels „Pygmalion“ hinaus. Sonst aber . . . Sämtliche Hauptpersonen des Richardsonschen Romans treten auf. Der Nachdruck liegt zunächst auf einem Gespräch zwischen Lovelace und Belford nach dem Tode Clarissas. Der Grundton ist moralisch, so daß wenigstens Belfords Polterei noch einigermaßen möglich ist. Aber von dem Zauber, der im Original um die Person des Verführers liegt, findet sich bei Gerstenberg nichts. Lovelace deklamiert allegorisch und dann erscheint der Geist Clarissas und erklärt:

Die Schrecken des Allmächtigen sind neben mir
In langer Ordnung aufgestellt.

Das nützt aber gar nichts, Lovelace säuselt jetzt ossianisch, darauf versichert Clarissa, man werde bald mehr von ihr hören, und nachdem sie den „jungen, fröhlichen, grausamen elenden Mann“ (!) noch ermahnt hat, keine Zeit zu verlieren, da Gott größer sei, als er, verschwindet sie. Den Beschluß macht ein

geistlich-sentimentaler Monolog der bei Richardson so fidelen Miß Howe in folgendem Stil:

Und dieß ist Alles?
O meine Freundin! endigt sich
So die Geschichte deines Falles?

und der obligate fromme Augenaufschlag zum Himmel fehlt natürlich auch nicht. Wichtig ist diese Kantate aber insofern, als sie zeigt, wie inbrünstig Gerstenberg um den Ausdruck wirbt. Die drei vorhandenen Entwürfe zeigen ein ständiges Ringen um das einzelne Wort und das Ganze muß wohl gewertet werden als ein erster Versuch des jungen Gerstenberg, aus der Anakreontik herauszukommen.

So wenig wie im „Skalden" hat Gerstenberg die Anakreontik in der „Ariadne" überwunden. Der ganze erste Teil, dem ursprünglich noch ein Tritonen- und Meer-Nymphen-Chor vorangehen sollte, zeigt die Dekoration und Embleme des Rokokos. Ariadne träumt von stillen Quellen und stillen Rasen und von süßumduftenden Westwinden, die sich um Florens Busen eifersüchtig drängen. Freilich, das ist nicht mehr oder nicht nur die malende Poesie der „Prosaischen Gedichte". Das ist alles durch das Empfinden der Monologisierenden gegangen, ist seelische Bewegung geworden. So wie die glückliche Erinnerung an Theseus der ängstlichen Sehnsucht nach ihm weicht, erhält die Sprache eine erregte Kürze, die Gerstenberg, wie wir schon im „Schlachtlied" sahen, hervorragend meistert. Wie der „Skalde", aber noch weit stärker, ist die „Ariadne" der Ausdruck einer Sehnsucht — also auch sie wurzelt in der sentimentalen Atmosphäre, in der Gerstenberg heimisch ist. Die Mythologie ist durch die Intensität des Empfindens überwunden, die Dekoration ist vermenschlicht. Nachdem die Bangende durch die Oreaden des Felsens erfahren hat, daß Theseus geflohen, ist das Folgende, abgesehen von einer kurzen abermaligen Unterbrechung durch die Oreaden, ein einziger Monolog der Ariadne, der, in gerader seelischer Steigerung sich gipfelnd, damit endet, daß sie sich ins Meer stürzt. Erinnerungen an die Kindheit wechseln mit Selbstbezichtigungen und für jede Stimmung hat der Dichter einen besonderen Rhythmus. Jede seelische Nuance hat Gerstenberg geben können, weil er jede durchlebt hat

und an seinen neuen Vorbildern zur Sprachkraft gelangt ist. Es ist maßlos übertrieben, wenn der „Deutsche Merkur" behauptet[87], die „Ariadne" verdunkle den „Ugolino", aber dem „Skalden" darf sie sich allerdings an die Seite stellen; beide sind gleich stark in der Fähigkeit, Stimmung zu erwecken. Die Anregungen, welche die Kantate dem musikalischen Drama gegeben hat, sind sehr viele. Darauf einzugehen wird in anderem Zusammenhang sich die Gelegenheit bieten. Wenn Sulzer die „Hermannschlacht" Klopstocks zur „höheren Oper" rechnet[88], so sieht man, wo das Problem liegt. Die monologische Kantate ist nach Gerstenbergs Muster dann von dem gesamten Bardenchor übernommen worden, eine direkte Nachahmung ist Ramlers „Ino"[89]. Anregungen hat Gerstenberg jedenfalls auch Drydens „Alexanders Fest" entnehmen können, das Ramler, nicht immer glücklich, übersetzt hat[90]. Aber weil die musikalische Natur unseres Autors dieser Form entsprach, konnte er sie produktiv weiterleiten. Und darauf kommt es an.

Eine gute Sache wird nur zu oft durch ihre Anhänger diskreditiert. So erging es auch Gerstenbergs und Klopstocks Rückkehr zur nordischen Vorzeit. Das Produktive, das sie in die Welt gesetzt hatten, wurde Mode. Da jenes nicht stark genug war, um diese, als sie abebbte, als Mode zu entlarven, hat die ganze Richtung büßen müssen. Das, was wirklich Früchte trug, ihre Deutschheit, ihre Echtheit, ihre Herzensbegeisterung, ihre Verehrung für alles Heldische, wurde einer späteren Generation gedankt und die Herolde wurden, wie das so zu gehen pflegt, vergessen. Trotz aller Verirrungen etwa des Göttinger Hains[91], ist gerade er eine Bestätigung dessen, was Gerstenberg wollte. Kein Wunder daher, daß Gerstenberg im Kreise der Voß, Boie usw. besondere Verehrung genoß. Wenn seine Freundin Auguste Stolberg stolz darauf ist, eine Cheruskerin zu sein[92] — auch Gerstenberg hat diesen Stolz gestärkt. Überall kehrt der Gedanke wieder, daß Gerstenberg und Klopstock mit Erfolg in das nordische Altertum geblickt haben, daß aber noch mehr Dichter erscheinen müssen, damit der Nation die neue Mythologie vertraut werden könne[93]. Die Schotten und Ossian werden fast überall gefeiert, wenigstens von denen, die mit einem Tropfen irrationalen Öls gesalbt waren[94]. Gleim erzählte von dem Dichter Breitenbruch, er hätte gesagt, er wolle lieber Ossian als römischer Kaiser sein[95]! Klotz, der

sofort gemerkt hat, daß Ossian nicht eigentlich mythologisch ist, nennt seinen Stil, sehr bezeichnend, Gerstenbergisch (nicht umgekehrt![96]). Schmid erkennt enthusiastisch an:[97] „Wie viel aber hat nicht unsere lyrische Poesie Gerstenbergen zu danken, daß er diese neue Bahn gebrochen hat, auf der sich der höchste lyrische Gipfel gewiß am ehesten erreichen läßt." Auch Mauvillon spricht sich, wenn auch ruhiger, ähnlich aus, blickt aber weiter, wenn er meint[98], daß, abgesehen von Gerstenberg und Klopstock, bei den meisten entweder der Stoff erschöpft oder der echte „Bardengeist" zu fehlen scheine. Besser als manche übereilte neuere Kritiker hat die Zeit selbst also schon zu unterscheiden verstanden zwischen den Führern, die aus innerer Notwendigkeit „Barden" waren und dem eigentlichen Bardentroß. Und doch hat selbst Goethe seine Meinung über diesen geändert. Wie das junge Geschlecht dem Bardentum gegenübersteht, zeigt seine Rezension der „Lieder Sineds", die allen in Erinnerung gerufen sei, die voreilig den Stab brechen. „Rechtschaffenheit und Patriotismus", sagt er[99], „wird in diesem oder dem Tone der Gleimschen Kriegslieder am besten verbreitet; und der Dichter selbst setzt sich lieber in die Zeiten der Unschuld in den Sitten und der starken Heldengesinnung zurück, als daß er unsere tändlenden Zeiten besänge. Wo sind denn die schönen Taten, die ein deutscher Ossian in unseren Zeiten besingen könnte, nachdem wir unsern Nachbarn, den Franzosen, unser ganzes Herz eingeräumt haben?"

„unsre tändlenden Zeiten!" Es war noch nicht so lange her, daß Gerstenberg selbst getändelt hatte. Daß er sich Gleim und seinem Kreis verpflichtet fühlte, rührte auch in diesem Zusammenhang nicht aus äußeren Gründen her, sondern beruhte auf der Einsicht in seine innere Struktur. Aber gerade weil er diese erkannte, und weil er darum kämpfte, diese zu überwinden und sich seinen neuen Idealen gemäß zu verwirklichen, deshalb bekämpft er die Amorettensänger und darüber geht manche alte Freundschaft, wie namentlich die zu Weiße, in die Brüche, der sich zwar selbst als „Barde" betätigte, aber später mit Recht gar nichts mehr von den Kretschmännern wissen wollte. Nur wird er dabei ungerecht gegen Gerstenberg, den alten Schüler, der eben Wielanden und Jacobi, die Vertreter der Grazien, heftig angegriffen hatte; denn nicht ohne Grund fühlte sich Weiße dabei mitgetroffen. Auch mit ihm

selbst hatte sich Gerstenberg nicht immer sanft abgegeben. Aus ähnlichen Gründen wie Wieland gegen Uz, wendet sich Gerstenberg gegen Wieland. Es gibt auch wirklich keinen größeren Gegensatz als den späteren Wieland und den Gerstenberg der sechziger Jahre. Dort der galante Schäker, hier der Klopstockfreund, welcher der deutschen Literatur wieder einen Inhalt geben möchte. Dort ein Mann, der sich höchstens im Kämmerlein selbst belächelt, hier der ewig Zweifelnde, von einem Stil in den andern fallende, sentimental Zerrissene. Und doch: beiden ist gemeinsam, daß sie nach außen hin eine Sicherheit zur Schau tragen, die sie umso weniger besitzen, je sicherer sie sich gebärden. Die Übergangszeit... Sie zeigt sich besonders deutlich in dem Streit zwischen Gerstenberg und J. G. Jacobi[100]. Das Äußere dieses Streites gehört in eine Geschichte der Anakreontik; ich habe viel neues Material darüber, das ich an anderer Stelle vorlegen werde. Wichtig ist, daß Gerstenberg zwischen Gleim und Jacobi zu unterscheiden weiß, obwohl er den Horaznachahmer Gleim nicht eben hochstellt. Jacobi aber? Er ist „längst erschöpft, ohne es zu merken; unermüdet, um seine Leser zu ermüden"[101]. Gerstenberg, der Dichter der Leidenschaft, hatte als Kritiker der Kunst gewiß ein Recht zu diesem Angriff gegen einen Autor, der aus einem leichtfertigen Götterbuben einen „weinenden Liedleinssänger"[102] gemacht hatte. Aber nicht nur der Nachahmer der Franzosen war Gerstenberg ein Dorn im Auge. Er war nicht nur der Gegner Jacobis, weil der verehrte, was er, fast in jeder kritischen Äußerung, immer wieder aufs Neue verbrannte, er war es ebenso, weil Jacobi auch das Neue, das in die deutsche Literatur gekommen war, französierte, anakreontisierte, verniedlichte. Gerstenberg verehrte die Sentimentalität eines Sterne, die Jacobi in ein „altweibisches Gewinsel" verwandelte[103]. Er macht daher einen Unterschied — der bei der Würdigung der ganzen Epoche vielfach übersehen worden ist — zwischen dem Sentimentalen Sternes, Klopstocks, Ossians — und dem Sentimentalischen der Halberstädter „Männerchen". Gerstenberg wäre ebenso gern ein deutscher Sterne geworden wie ein deutscher Ossian. Er hat sein Kritikertum geweiht und bestätigt durch den untrüglichen Blick für alles Echte ebenso wie für alles Unechte. Das haben die jungen Genies ihm teilweise wenigstens gedankt, die sentimental, aber nicht sentimen-

talisch waren. Der Kritiker Gerstenberg wollte ein Künstler sein, ein Dichter, ein Gestalter. Vor allem auch ein Lyriker. Sicher war die lyrische Begabung seine Stärke. Aber das produktive Vermögen reicht nicht aus. Gerade gegen Ende des siebten Jahrzehntes muß Gerstenberg unter diesem Bewußtsein unendlich gelitten haben. Er fühlt einerseits, wie er aus seiner Rokoko-Empfindsamkeit nicht herauskommen kann — deshalb die Flucht zu Klopstock. Deshalb aber auch andrerseits die Empörung über ein Geschlecht von Pygmäen, das unentwegt seine Liederchen, Tröpfchen auf Tröpfchen, auf die literarische Menschheit niederregnen ließ und nichts war als die verkörperte Nachäffung. Gerstenberg hätte nicht dasselbe, sondern viel Besseres leisten können, als Jacobi, der aus einem westfälischen Bauern einen arkardischen Schäfer machte. Er glaubte schließlich nicht mehr an seine Kraft, weil er als Kritiker wußte, was er von sich als Dichter hätte fordern müssen, um seine großen Vorbilder zu erreichen. Inwieweit dieses Nicht-Glauben innerlich und äußerlich begründet war, entzieht sich vielleicht nicht unserer Kenntnis, wohl aber unserer Wertung. Das aber ist sicher: daß Gerstenberg, der die Feder bei Seite legt, unendlich höher steht, als die Jacobis, die ihr „entlehntes Behänge" — die Sternesche Atmosphäre — mit französischen Ketten behängen und dadurch das Produktive und Originale, das der deutschen Literatur als Gegengift gegen den französischen Esprit dienen sollte, verfälschten und französierten. Hierdurch war Gerstenberg ins Innerste getroffen — der Kritiker sowohl, der Befreier des Originalgenies, wie der Künstler, der in Klopstock Ruhe vor seinen innersten Trieben zu finden hofft. Selbstverständlich: hierzu kommen, wie in allen Übergangszeiten, äußere Einflüsse, denen die Menschen zwischen den Zeiten auch ganz anders unterliegen als die Menschen entschiedener Epochen. Die moralische Festigkeit eines J. A. Cramer kam hinzu, um Gerstenberg das Rokoko als immer feindseligeres Element empfinden zu lassen. Je mehr er selbst einst Graziendichter war, umso erbitterter ist er jetzt über die Wandlung Wielands, der die „heilige Sache der Tugend"[104] verraten habe. Wie sehr die Abneigung gegen Wieland noch nachwirkte, zeigt C. F. Cramer, der seinem ganzen Habitus nach Wieland weit näher stand als seinem Vater oder Klopstock und sich über ihn trotzdem in fast unflätiger Weise äußerte[105]. Die persönlichen

Beziehungen zu Cramer und Klopstock, die Einflüsse Shakespeares, Rousseaus, Ossians, Sternes usw. haben den Kritiker Gerstenberg produktiv, den Lyriker Gerstenberg unproduktiv gemacht. Keine schöpferische literarische Richtung der Zeit, die er nicht aufgenommen, aber auch keine, die durch ihn dauernd dem deutschen Geist verschmolzen worden wäre.

Als Gerstenberg fünfzehn Jahre später, nach ebenso langem Stillschweigen, in das literarische Leben zurückzufinden sucht, knüpft er da an, wo er in Kopenhagen aufgehört hatte: bei Ossian. Aber wenn irgendein Werk geeignet ist, die Verächter der Bardendichtung zu bestärken, so ist es die „Minona", die Gerstenberg selbst in der Vorrede zu den „Vermischten Schriften" als seine „arme" Minona bezeichnet, obwohl er sie auch damals noch so hoch schätzte, daß er die Gesamtausgabe mit ihr eröffnete. Der Spott der Zeitgenossen[106] und die Zurückhaltung der Freunde war nur zu berechtigt. Es war schon an und für sich gewagt, zu einer Zeit, wo die beiden Großen der deutschen Literatur nicht nur einen neuen Begriff vom Drama, sondern auch von Deutschheit geschaffen hatten — nicht ohne die hingebende Pionierarbeit Klopstocks und Gerstenbergs — wieder mit der bardischen Maschinerie zu kommen, die ja doch nur Mittel zur Erkenntnis und zur Erweckung der eigenen nationalen Art sein konnte und sein sollte. Aber dieses Wagnis wurde vor allem dadurch widerlegt, daß es nicht mehr von einem Dichter unternommen wurde, auch nicht von einem Kritiker, der das theoretisch Verfochtene praktisch zu erweisen strebt, sondern von einem Gelehrten. Als Goethe den „Werther" schrieb, war er trotz Ossians ein Gestalter. Als Gerstenberg die „Minona" schreibt, bleibt er wegen Ossians im Stofflichen stecken. „Minona" ist ein Kolleg über die historischen Verhältnisse in Britannien zu der Zeit, als deutsche Stämme von den Briten zu Hilfe gerufen wurden gegen die sie bedrängenden Pikten und über die Ossianische Geisterwelt. Die Liebesraserei einer römischen Adligen und die zarte Liebe Edelstans, des Fürsten der Angeln, zu Minona, der Schwester des Morwenkönigs Trenmor, geben nur einen dürftigen Rahmen für Gerstenbergs gründliche Studien, die ihn freilich durchaus nicht verhindern, wie das auch bei den eigentlichen Barden der Fall gewesen ist, Barden, Druiden, nordische Götter und Ossianische Geister, Skalden- und Frei-

maurertum zu einem höchst buntscheckigen Gemälde zu vereinigen. Gerstenbergs „Minona" ist das Einzige seiner Werke, das man zur Bardendichtung im engeren Sinne zählen muß. Unzählige Kompendien hat er durchgearbeitet, wovon unzählige Auszüge aus Hume, Gibbon, Beda, Sprengel usw. Zeugnis ablegen. Mit einer durchaus künstlerischen Phantasie sucht er sich in die damaligen Zeiten zurückzuversetzen und ihm nicht genehme Anschauungen der Historiker zu widerlegen[107]. Aber die Gestaltungskraft reicht nicht aus, um das Geschaute und Erkannte zu durchbluten. Die Sprache ist nicht Ausdruck, sondern Mitteilung, die Menschen sind keine Charaktere, sondern Träger von Anschauungen. Staunenswert ist nur die Fähigkeit Gerstenbergs, sich in das Ossiansche Idiom einzufühlen. Minonas Monolog zu Beginn des zweiten Teiles des zweiten Aktes mit den eingelegten Harfenliedern ist von diesem Gesichtspunkt aus gesehen ein wahres Meisterstück. Hier kann sich der Lyriker, oder noch besser, der musikalische Dichter Gerstenberg entfalten. Ossian leistet ihm denselben Dienst, wie etwa zu gleicher Zeit Geßner oder Hölty, die er benutzt, um sie Melodien bekannter Komponisten unterzulegen. „Minona" ist von Gerstenberg ein Melodrama genannt worden. Seine musikalische Empfindsamkeit führt ihn zu Ossian und beide vereinigen sich, genährt von dem Klopstock der „Hermannschlacht", zu diesem Opus, das als Ganzes weder melodisch noch dramatisch ist. Auch musikalisch fehlt Gerstenberg die eigentliche Produktivität. Die endlosen historischen Erörterungen lassen es auch durchaus zweifelhaft erscheinen, ob er einen wirklich guten Operntext hätte schaffen können. „Minona" symbolisiert nichts als nur wieder das Schicksal des Übergangsmenschen, der, wenn der Übergang vollzogen, die neue Zeit erfüllt ist, beiseitestehen muß. Der „Göttinger Hain", Merck, Lenz und andere haben sich an Ossian befeuert. Gerstenberg, durch dessen Wirksamkeit sie sich befeuern konnten, erweist an Ossian, daß er literarisch zu Grunde gegangen ist. Und doch erscheint uns der Barde Gerstenberg und seine Ossianbegeisterung noch in einem anderen Licht, in einem Licht, das in die Zukunft weist. In der Vorrede zu der zwecklos geänderten Fassung vom Jahre 1815 spricht Gerstenberg von der „Berliner Monatsschrift, die ich eben damals (1785) mit dem größten Heißhunger las und die mir mit ihren Nachrichten von den Rosenkreuzern Lust machen mochte,

auch noch diese Thorheit in meinem Plan aufzunehmen." Diese „Torheit" ist die Auffassung der Ossianischen Geister als Verkörperung einer veredelten Menschlichkeit. Der Oberdruide, der Minona verfolgt, weil sie Menschlichkeit gezeigt und Edelstan gerettet hat, kann ihr nicht verzeihen, daß sie, wie die Tochter Fingals unter dem Eindruck Ossians, „des Tonangebers der ganzen harfnenden Bande", an der Rechtmäßigkeit der Menschenopfer zweifelte, die Brumo gebot, „der vorsitzende (!) Gott der Menschenopfer." Ossian wird deshalb von den Priestern als Erzketzer gehaßt — aber zum Schluß versinkt ihre Opferstätte unter Donner und Blitz und es zeigt sich der Gott, von dem Edelstan sagt, daß weisere Nationen ihn schon seit Jahrhunderten anbeten und dessen Licht bereits dem unsterblichen Fingal und dem unsterblicheren Ossian gedämmert habe. Wie das „Gedicht eines Skalden" endigt auch die „Minona" mit einer Krönung durch das Christentum. Hinzu gesellt sich aber der Gedanke der Menschlichkeit, der Humanität. So mündet Gerstenberg in die Klassik, indem er, künstlerisch unvollkommen, aber beredt auch noch über seine Epoche hinaus, die Vereinbarkeit von leidenschaftlichem Deutschtum und gütiger Menschenliebe verkündet.

---

## IX. Der Dichter des „Ugolino“.

1.

Ungeheuer schnell ergreift der neue Geist, der die deutsche Literatur in den sechziger Jahren beflügelte, Besitz von der literarischen Jugend. Während einem Gleim das Organ für die Größe des „Ugolino“ völlig fehlt, während er bedauert, daß sein Gerstenberg — der niemals der Seine war — die anakreontischen Pfade verlassen hatte, ist ein nicht entfernt so begabter Mensch wie Boie von der Tragödie hingerissen, dessen Verfasser er ganz richtig deshalb bewundert, weil er sich von dem Spiel mit Amoretten und Grazien so schnell in das hohe Drama erheben konnte[1]. Schon sieben Jahre vor dem Erscheinen des „Ugolino“ scheint auch der damals wirklich noch sanfte Claudius die tragische Ader bei seinem Freunde erkannt zu haben[2]. Wir haben Gerstenbergs Weg von der Station „Hagedorn“ zu Klopstock kennen gelernt und wir werden bei seiner alle Anregungen empfänglich aufnehmenden Natur von vornherein annehmen dürfen, daß auch der „Ugolino“ irgendwie mit dem Klopstockenthusiasmus seines Verfassers zusammenhängt. Aber darüber hinaus bedeutet der „Ugolino“ unendlich viel mehr. Der Lyriker Gerstenberg ist wesentlich interessant nur für den, der für ihn und sein symbolisches Geschick Verständnis hat. Der Dichter des „Ugolino“ hat nicht nur einen Platz in der eigenen Biographie, sondern ebenso sehr in der Geschichte des deutschen Dramas. Einen Platz, der weit bedeutsamer ist, als der, den die Literaturgeschichte — von einer noch gebührend hervorzuhebenden Ausnahme abgesehen — ihm anzuweisen bisher geneigt war[3]. Immer wieder stoßen wir auf das tragische Geschick des Übergangsmenschen, das ihn auch ein Jahrhundert nach seinem Tode noch nicht verlassen hat. Die Nachwelt weiß von Gerstenbergs „Ugolino“ im Grunde genau so wenig, wie von der „letzten Tochter seines betagten Gehirns“[4], der „Minona“. Und doch haben unsere

beiden großen „Klassiker“ ihn noch in ihrer klassischen Zeit gerühmt als sie längst aus dem Sturm und Drang der Jugend herausgewachsen waren. Goethe schreibt 1805 an Friedrich Heinrich Jacobi, daß er das Stück auch nach seinen „jetzigen“ Einsichten und Überzeugungen bewundern müsse[5]. Viel wichtiger ist eine Äußerung Schillers aus etwas früherer Zeit[6], aber ebenso bei Gelegenheit von Boehlendorffs elendem Ugolino-Drama, das Goethe 1805, sebstverständlich äußerst abfällig, rezensiert hat[7]. Schiller meint, man könne sich des „Ugolino“ bedienen, „um die Idee der Tragödie daran aufzuklären, weil wirklich die höchsten Fragen darin zur Sprache kommen.“ Das ist das Urteil des ersten Dramatikers der Zeit! Wir folgen seinem Wink, indem wir zunächst zu zeigen versuchen, wie die Problematik des „Ugolino“ in dem Weg begründet ist, den das deutsche Drama bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eingeschlagen hat[8].

Die Problematik Gerstenbergs ist die Problematik des „Ugolino“. Aber die Problematik des „Ugolino“ ist die Problematik des deutschen Geistes. Ihren stärksten Ausdruck findet sie in seinem Kampf um das Drama. Gerstenberg ist der erste, der diese Problematik bewußt erlebt. Indem er sie erlebt, sucht er sie zu gestalten. Der „Ugolino“ war eine historische Notwendigkeit. Durch ihn wurde das deutsche Drama aus seiner Problematik erlöst (ohne daß diese deshalb für immer aufgehoben wäre). Das Opfer der Erlösung aber war der Erlöser.

Für die Literaturgeschichte steht im allgemeinen fest, daß Gerstenbergs „Ugolino“ der erste große Beweis ist für die beginnende Shakespearmanie in Deutschland. Richtig ist an dieser Auffassung nur, daß Shakespeare und das englische Drama überhaupt ein — aber nicht der einzige — Anlaß für Gerstenberg wurden, seinem Volke mit dem „Ugolino“ ebenfalls ein Drama zu schenken. Aber dieses Drama ist nicht shakespearisch, zum mindesten nicht nur shakespearisch. Es wäre ja auch sehr merkwürdig, wenn das Werk eines Autors, der, nachdem er das Werk geschaffen, unaufhörlich um das Problem kreist, wie innere Stärke und der Reichtum der Komposition mit einander auszugleichen sind, von diesem Ringen gar nichts verraten sollte. Tatsächlich ist der „Ugolino“ nichts anderes als Ausdruck dieses Ringens. Gerstenbergs Stellung zwischen den Zeiten spiegelt auch sein einziges

Drama wieder. Aber hier wird vor allem bedeutsam der Umstand, daß der literarische Dualismus im menschlichen begründet ist. Der „Ugolino" ist formal der Kampf der beiden Gegenpole: antike Architektur und shakespearische Fülle. In dem Kampf dieser Elemente miteinander symbolisiert sich eine neue Epoche für die deutsche Kultur. Das Neue liegt darin, daß das Literarische Ausdruck der menschlichen Struktur wird. Zum erstenmal bedingen sich in der Geschichte des deutschen Dramas der Schöpfer und sein Werk. Und zum erstenmal kommen auch Literatur und Drama wieder zueinander, die seit anderthalb Jahrhunderten fast ganz getrennt waren. Das ist das Ergebnis einer langen Entwicklung, wie das Bewußtwerden des formalen Dualismus in Gerstenberg das Ergebnis einer langen Entwicklung ist. Dieses Bewußtwerden und diese Identität waren notwendig, wenn Schriftstellertum endlich Dichtertum werden wollte. Gerstenbergs „Ugolino" und sein Autor sind der Durchbruch des Dichters in einer Zeit, die auf Aktuellität und Nachahmung gestellt war. Die Qual um die Form bedeutet immer das Morgenrot einer neuen Jugend. Hier, um die Mitte des Jahrhunderts, bedeutet es das selige Bekenntnis der Jugend zu dem Glück, Dichter sein zu dürfen.

Der Kampf zwischen Form und Fülle ist der Kampf des deutschen Dramas seit dem 16. Jahrhundert. Das liegt nicht auf der Oberfläche, sondern im Gegenteil unter der Fläche. Aber von Hans Sachs und dem Schuldrama an drängt der deutsche Geist auf die Vereinigung der getrennten Elemente, wird immer wieder daran gehindert, zum Teil darum, weil er das Problem gar nicht erkennt, bis die Tafeln zerbrechende Periode der sechziger Jahre die Erlösung durch Erkenntnis bringt: diese Erkenntnis ist der „Ugolino".

Wenn man diese Entwicklung bisher nicht beachtet hat, so trägt, wie ich glaube, Lessing die Schuld daran. Auch Lessing ging es, wie Gerstenberg, um die Wiedererweckung eines deutschen Dramas. Lessing hat in der „Dramaturgie" den Ansätzen vergangener Zeiten nachgespürt, die für die dramatische Renaissance seiner Zeit in Frage kamen. Aber Lessing hat dabei das deutsche 17. Jahrhundert überhaupt nicht beachtet. Kann man es zur Not noch begreifen, daß ein Lohenstein übergangen wurde, obwohl Lohenstein als Element im Laufe der Entwicklung immer wieder hervortritt,

so ist doch die Unterschlagung eines Gryphius um so auffallender, als Elias Schlegel bereits die Aufmerksamkeit auf diesen gelenkt und ihn in Zusammenhang mit Shakespeare gebracht hatte. Vielleicht hat die Mißstimmung Lessings gegen das junge Geschlecht hier mitgewirkt, dessen innere Verwandtschaft mit manchen Dramatikern der Barockzeit ihm gewiß nicht entgangen ist. Vielleicht hat auch bei ihm, wie in der modernen Literaturwissenschaft, das Vorurteil bestanden, daß das 17. Jahrhundert, zumal in seiner ersten Hälfte, sich weit mehr für das Epos als für das Drama interessierte. Dieses Vorurteil kann ja nun allerdings genug Kronzeugen für sich anführen. Aber für Deutschland und seine Dramatiker sagen diese nur, daß man nicht die Kraft und den Mut fand, sich von den romanischen Vorbildern und Autoritäten zu befreien, solange man theoretisierte. Was im 17. Jahrhundert an Leistungen der Poetik von Deutschen herauskam, ist unoriginell. Aber die deutsche Originalität, die identisch ist mit der Sehnsucht nach einem nationalen Drama, kommt sofort zum Durchbruch, wenn man nicht Kunstlehre treibt, sondern Kunst. Opitz setzt sich in seinem ästhetischen Hauptwerk so sehr für das Epos vor dem Drama ein, daß man begreift, warum beide so häufig mit einander verwechselt wurden. Aber derselbe Opitz schert sich den Teufel um die Heinsius, Scaliger usw., wenn er selbst dichtet. Vielmehr begeht er die im Sinne der Zeit ungeheure ästhetische Ketzerei, daß er in dem Vorwort zu seiner „Judith" das Schauspiel über jede andere poetische Gattung stellt.

Wenn ein solches urtümliches Bekenntnis gar keine historische Bedeutung zu haben scheint, so liegt das allerdings an der überwältigenden Rolle, welche die Antike seit den Tagen des erwachenden Humanismus für Deutschland spielte. Weil Aristoteles seine tragische Theorie mit Homer belegte, war das Drama eine Ab- oder gar Unterart des Epos. Wo man es aber pflegte, scheint es römische Rhetorik zu sein. Und doch, so wenig man den lateinischen Charakter des deutschen Dramas im 17. Jahrhundert leugnen kann, so sicher ist auch, daß der deutsche Geist immer wieder versucht, sich seine eigene Form im Drama zu schaffen. Der tragische Dualismus zwischen dem Humanismus und der deutschen Volksseele, unter dem wir noch heute leiden, der tragische Widerspruch zwischen „Bildung" und Volkskultur findet auch seinen Aus-

druck in der Geschichte des deutschen Dramas. Ein ständiger Kampf um (nachgeahmte) „Einheit" und organisch gewachsene „Fülle" ist zu beobachten, bis Gottsched kam und den Kampf zugunsten der Einheit (und der Einheiten) entschied. Nicht Seneca und Rom, sondern Leipzig und Paris haben das Ringen um ein eigenwüchsiges Drama in Deutschland erstickt. Glücklicherweise! Denn der Stoß erweckte endlich den Gegenstoß, der vernichtend und segenbringend sein konnte, nicht nur, weil Shakespeare und das neue Gefühl für ihn dem jungen Geschlecht ganz andere und schärfere Waffen in die Hand gaben, sondern weil das durch Shakespeare geweckte Element im Verlauf des 17. Jahrhunderts, aus heimlichen Quellen gespeist, immer neue Nahrung erhalten hatte.

Es ist nun eine eigentümliche Ironie, daß der deutsche Geist die Berechtigung, gerade im Drama autonom zu sein, bei eben jenem Aristoteles hätte finden können, der ihn zur Nachahmung verleitete. Dabei denke ich nicht daran, daß ein recht verstandener Aristoteles überhaupt zur Selbstbesinnung auf nationale Eigenart hätte hinführen müssen. Abgesehen von den Verfälschungen, die sich der Stagirit im Mittelalter hatte gefallen lassen müssen, war solch ein entscheidender Schritt zunächst von der ganz unter humanistischem Einfluß stehenden Kultur nicht zu erwarten. Aber ich denke daran, daß Aristoteles im achten Kapitel der „Poetik" von einfachen und verflochtenen Tragödien redet. Es kommt nicht darauf an, was er damit meint, sondern darauf, wie er verstanden und ausgelegt wurde. Da ist es nun sehr merkwürdig, daß Harsdörfer in seinem „Poetischen Trichter" von einschichtigen und mehrschichtigen Schauspielen redet und diesen unbedingt den Vorzug gibt, weil Verwirrungen und unerwartete Ereignisse die Spannung des Zuschauers erhöhen. Eine ganz äußerliche Begründung und Empfehlung der „Fülle", aber doch bemerkenswert, weil diese Äußerung zeigt, wie sehr man sich um die Mitte des barocken Jahrhunderts des wichtigen Gegensatzes bewußt war und weil sie weiter zeigt, daß die Poetik, deren einflußreicher Repräsentant Harsdörfer gewesen ist, durchaus nicht nur auf die Eintönigkeit römischer Dramatik eingestellt war.

Kein Wunder! Denn die seelische Mannigfaltigkeit des Reformationsdramas, das nicht vom Humanismus beschnitten oder so gut wie nicht beschnitten wurde, das ausbrechende und getürmte

Drama, das im 17. Jahrhundert verflachte und veräußerlichte — nur an das um alle Innerlichkeit gebrachte Spektakel denkt Harsdörfer natürlich — war ja nicht mit einem Male verschwunden, sondern wußte sich gegenüber den humanistischen Ansprüchen zu behaupten. Mit der inneren Kraft des deutschen Geistes und nicht mit seiner Schwäche, wie oft behauptet worden ist, hängt es auch zusammen, daß die antikisierende Tragödie in Deutschland in reiner Form viel später zu finden ist, als in den Ländern des Westens. Der oft gerühmte „Saul" von Rhode-Spangenberg ist das rührendste Beispiel einer Dramatik, die ihre Kraft noch aus der Fülle der mittelalterlichen Dichtung zieht, aber sich von der faszinierenden Form antiker Menschendarstellung so fangen läßt, daß eine Synthese beider Elemente angestrebt wird. Die ist gewiß nicht geglückt. Aber bedeutsam bleibt dieses Werk dadurch, daß hier ein Dichter, der noch das Organ hat für Mannigfaltigkeit, Mischung, Licht und Schatten, weil er dieses Organ hat, nicht zur römischen, sondern zur griechischen Antike greift. Spangenberg bedeutet eine ganz ähnliche Situation und Station des deutschen Dramas wie mehr als 150 Jahre später Gerstenberg mit seinem „Ugolino". Auch Gerstenberg will nicht Seneca, sondern Sophokles, auch Gerstenberg will die Fülle mit der Darstellung einer heroischen Leidenschaft verquicken und auch für Gerstenberg ist das Sophokleische Drama Muster und Anreiz geworden. Das entgegenstehende Element ist bei dem Dichter des 18. Jahrhunderts Shakespeare, bei dem des 17. das Mittelalter. Wie Gerstenberg stellt auch Spangenberg in den Mittelpunkt seines Dramas den heroischen Menschen, der die Qual des Daseins auf sich nehmen will und schließlich verzweifelt. Es ist die Tragik der Zeit, daß die geistigen Bedürfnisse der Masse immer geringer wurden, daß der Stoff anzog und nicht seine Formgebung. Darum mußte der Weg, den Spangenberg gewiesen hatte, verlassen werden, indem er sich teilte: auf der einen Seite das entgeistigte Spektakel, auf der anderen das nicht weniger entgeistigte antikisierende Drama. Wäre der Boden der deutschen Kultur schon damals so vorbereitet gewesen, wie er es im 18. Jahrhundert wurde, wären die Seelen der Menschen so aufnahmebereit, so hungrig nach lebendigem Geist gewesen wie um 1750, es wäre nicht zu dem verhängnisvollen Bruch zwischen Drama und Literatur gekommen, der das Drama in Theater und Buch spaltete[9].

Die beiden Elemente, das nach dem Verschwinden des Schuldramas steife klassizistische Rededrama und das in elementaren Empfindungen des Volkes wurzelnde Drama blieben deutlich unterscheidbar nebeneinander bestehen. Nur wurde dieses unendlich vergröbert. Die in dieser Hinsicht verheerende Wirkung der englischen Komödianten, die möglicherweise auch schon Spangenberg beeinflußten (wodurch die Parallele zu Gerstenberg noch schlagender wird), ist von Gundolf eingehend dargestellt worden. Nur glaube ich, daß Gundolf fehl geht, wenn er von einer nur zersetzenden Wirkung der Engländer redet. Für den Beginn des Jahrhunderts war das gewiß der Fall. Aber später, wo nichts mehr zu zerstören war, haben sie durch ihren Einfluß auf die Haupt- und Staatsaktionen ein Element wach gehalten, das in dem Augenblick aus seiner Verwilderung aufwachte und sich seiner Abstammung von den mittelalterlichen Volksszenen erinnerte, wo ihm eine völlig neugestaltete seelische Position des Volkes begegnete. Die englischen Komödianten haben, gewiß oft kaum spürbar, aber doch deutlich erkennbar für das zurückschauende Auge des Historikers, eine Tradition weiter geleitet und damit die Möglichkeit geschaffen, daß aus dem Traditionellen ein neues Schöpferisches hervorgehen konnte, als die Zeit erfüllet war. Zum mindesten ist es auch ihr Werk, daß die neu durchblutete Tradition überhaupt ein Element des Aufbaues werden konnte. Gerade weil die Komödianten weder Shakespeare beachten noch sehr oft nicht einmal englisch waren, sondern auf das Fastnachtsspiel des vergangenen Jahrhunderts zurückgingen, haben sie in wenn auch noch so vergröberter Form Lebendigkeit, Beweglichkeit, Abwechslung, Fülle des Mittelalters für spätere Zeit bewahrt. Jacob Ayrer und die szenischen Ungetüme des Herzogs Julius von Braunschweig sind nicht nur ein wesentliches Gegengewicht zu dem klassizistischen Drama, sondern sie sind auch nicht ohne Einfluß auf dieses geblieben, so gleichgültig diejenigen, die sich für die alleinigen Dichter hielten, auch in ihrem klassizistisch-humanistischen Hochmut an ihnen vorüber gingen. Der Gegensatz: klassizistische Starre und Pickelhäring-Fülle ist ja gleichzeitig der Gegensatz zwischen Literatur und Theater, der dem Werden eines deutschen Dramas so hindernd im Wege stand. Selbstverständlich war es ausgezeichnet, daß Opitz Seneca und Sophokles übersetzte. Aber die Gegenströmung war ebenso

ausgezeichnet. Denn ohne die hätte Gottsched das deutsche Drama endgültig erdrosselt, weil ohne sie die innere Bereitschaft zur Rezeption Shakespeares unmöglich hätte vorhanden sein können. Man wird mir natürlich entgegenhalten, daß diese Bereitschaft doch wahrhaftig durch andere Kräfte geweckt werden konnte und geweckt wurde. Gewiß, und von ihnen ist ja auch auf früheren Seiten dieses Buches zur genüge die Rede gewesen. Aber man bilde sich nicht ein, daß eine neue Weltauffassung, daß die Erweichung des Gefühls, die Kenntnis einer neuen lyrischen Sprache oder soziale Befreiung, ja der große Dramtiker selbst, genügen, um den dramatischen Genius in einem Volke zu wecken. Man braucht sich nicht einzureden, den Schlüssel für die Erkenntnis einer neuen Produktivität in der Tasche zu tragen und doch zu wissen, daß ohne die geheimnisvollen Anregungen der sinnlichen Anschauung alle noch so intensiven geistigen, ja künstlerischen Kräfte, die von außen herantreten, wirkungslos bleiben müssen. Wirkung kann nur entstehen, wenn das, was von außen kommt, ein Inneres wird. Das ist aber nur möglich, wenn die neuen Elemente bereits irgendwie Bestandteile unseres Blutes sind. Opitzens Nüchternheit hätte das niemals vermocht. Das hat denn auch mancher Klassizist des 17. Jahrhunderts schon eingesehen und ein Dramatiker, wie Birken hat, im Gegensatz zu vielen anderen, die englischen Komödianten nicht nur für seine eigene Produktion benutzt, um sie ganz einfach interessanter zu machen, sondern er hat sich auch, verteidigend gegenüber seinen klassizistischen Kollegen, für die Berechtigung der Mannigfaltigkeit ausgesprochen, dem Kennzeichen der Stücke, die uns aus dem Repertoire der englischen Komödianten bekannt sind.

Dieser Prozeß setzte sich weiter fort, wurde aber von einem anderen durchkreuzt. Mit sehr großem Recht ist Johann Christian Hallmann als Übergang vom gelehrten Kunstdrama zum volkstümlichen Theaterdrama bezeichnet worden[10]. Bei Hallmann ist vor allem eine Auflockerung des Dialogs gegenüber dem in dieser Hinsicht ja besonders starren „Kunst"-Drama zu beobachten. Der Dialog ist nicht nur Rhetorik, sondern auch Ausbruch und Vehikel einer Handlung. Die englischen Komödianten sowohl wie die Oper haben zu einer Erweichung des allein als dichterisch angesehenen Dramas geführt, was seine Komposition und was seine Sprache

angeht. Die Oper mußte ihrem ganzen beweglichen Charakter nach ja überhaupt den Glauben an die allein seligmachende römische Form zertrümmern. Die Oper bedeutet bereits im 17. Jahrhundert eine Annäherung zwischen Drama und Theater, die freilich auf die Dauer wirkungslos blieb, weil die Entwicklung einen anderen Gang nahm. Aber der fast amüsant wirkende Umstand, daß wir von Hallmann ein Stück besitzen, das, als klassizistische Tragödie geschrieben, zwanzig Jahre später als Oper auftaucht, bezeichnet die Tendenz, mit der das Drama in das 18. Jahrhundert eintrat. Wenn in einem anderen Werk Hallmanns die Verse in Prosa umgewandelt sind, so zeigt das besonders stark den Einfluß der Komödianten. Der Gebrauch der Prosa aber, die allein die Herrschaft des Alexandriners in der „hohen" Tragödie brechen konnte, ist eine revolutionäre Tat des 18. Jahrhunderts, eine Tat, zu der als erster Gerstenberg in seinem „Ugolino" den Mut hatte. Immer wieder wird man darauf hingewiesen, daß das, was im 18. Jahrhundert als Flamme emporschlug, schon im 17. unter der Asche glühte. Auch in der Verrohung kann der Keim zu einer neuen Kraft liegen, auch die englischen Komödianten sind nicht zu vergessen, wenn man der Elemente gedenkt, aus der unsere moderne Literatur hervorwuchs. Aber wie die Wanderbühne das „Kunst"-Drama befruchtete, so war auch das Umgekehrte der Fall. Da hier die Forschung noch völlig ruht, müßte ich meine eingehenden Untersuchungen zu diesem im Hinblick auf die kommende Herrschaft der klassischen Tragödie der Franzosen in Deutschland so wichtigem Problem mitteilen. Das würde eine sehr umfangreiche Sonderuntersuchung erfordern, die nur an anderem Ort gegeben werden kann. Hier kann nur gesagt werden, daß um die Jahrhundertwende auch Corneille und Racine den Weg zu den Komödianten finden. Wenn man hätte hoffen können, daß durch die Wandertruppen, trotz ihrer Stofflichkeit, ein seelischer Mensch zu einem Drama getrieben wurde, das die Regelmäßigkeit der klassizistischen Komposition und die Eintönigkeit des Alexandriners ebenso überwinden würde, wie die Gestaltlosigkeit und die Situationsdramatik der Wanderbühne, so trog diese Hoffnung. Die Regel siegte über das Leben. Das Wort tötete den Geist, wie ein moderner Dramatiker, freilich aus anderen Gründen, behauptet. Die Haupt- und Staatsaktion versandete nicht nur an ihrer Geist-

losigkeit, sondern, was an Elementarem noch in ihr war, wurde durch die klassizistische Tragödie erstickt. Der Dualismus war nicht mehr vorhanden und — Gottsched konnte erscheinen.

Aber gab es denn nicht schon längst den Dramatiker, der unser Problem und, was mehr ist, seine Bedeutung, in viel helleres Licht setzt, als alles bisher betrachtete? Gewiß. Es ist kein Zufall, daß der die neue Zeit ahnende Elias Schlegel so weit ging, zu Shakespeare, der ein neues Jahrhundert des deutschen Dramas entfesselte, einen Mann wie Gryphius in Beziehung zu setzen, der, mit allen humanistischen und klassizistischen Ölen seiner Epoche gesalbt, doch den Versuch des Durchbruchs zu einem originellen deutschen Drama darstellt. Man mag getrost über den Mangel an Distanzgefühl bei Schlegel lächeln. Er erklärt sich ja dadurch, daß Schlegel als Kritiker ähnlich an der Schwelle einer kulturellen Wende steht, wie Gryphius als Dramatiker (nur daß die „Wende“, die in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts hätte einsetzen können, durch Gottsched wieder zurückgewandt wurde). Spangenbergs Heroismus kehrt in Gryphius’ Märtyrertragödien wieder, wie er im „Ugolino“ wiederkehrt. Und wir werden dabei, trotz aller technischen Unselbständigkeit, weniger an die Holländer und die hohe französische Tragödie gemahnt, als an die tragische Wucht des Sophokles. Gryphius hat noch nicht den vollen Mut und noch nicht die volle Kraft, sich zu sich selbst zu bekennen. Aber trotzdem geht es nicht an, ihn als Schöpfer der deutschen Kunsttragödie in dem Sinne einzuregistrieren, daß Gryphius für Deutschland nichts weiter bedeuten soll, als was Jodelle für Frankreich, Gorboduc für England ein Jahrhundert früher bedeuteten. Gryphius’ Größe liegt durchaus nicht darin, daß er die deutsche Kunsttragödie nach dem Muster der Antike schuf, sondern daß er sich an der Antike entzündete zu einem erlebten, sehr persönlichen Drama. Was er anderen dankt, ist mit Händen zu greifen. Aber das entscheidet nicht und sollte auch in der Literaturwissenschaft nicht entscheiden. Entscheidend ist die seelische Stoßkraft seiner Dramen, die durch alles klassizistische Gerüst hindurchbricht und die auch Lohenstein gefühlt haben muß, wenn er ihn neben oder gar über Sophokles stellt. Diese innere Neuerwerbung der Antike war nötig für den deutschen Geist, wenn er für die in diesem Zusammenhange Gegenposition Shakespeares aufnahmebereit wer-

den sollte. Ich bin sogar sehr geneigt, Gryphius „Reyen“[11] nicht als eine Nachahmung der Antike, sondern als eine Sprengung der Antike aufzufassen, trotz ihres meist moralischen Charakters. Wer bereits im „Leo Armenius“ und in der „Catharina von Georgien“ einen so häufigen Szenenwechsel vornimmt, der ist weder der griechischen noch der römischen Antike sklavisch unterworfen, sondern steht schon, ringend und sogar unsicher — aber Unsicherheit ist immer eine Gewähr dafür, daß etwas im Werden ist, sicher ist nur die feiste Sterilität — zwischen den Atmosphären, zwischen Seneca-Sophokles und Shakespeare. (Der stärkste Beweis dafür ist auch Gryphius' Fähigkeit, den Alexandriner höchst selbständig zu binden.) Darum ist auch die viel diskutierte Frage nach der Shakespearekenntnis des Gryphius völlig Nebensache. Denn schon seine ersten angeblich klassizistischen Dramen drängen zur Shakespeareschen Fülle, ja zu kräftiger und urwüchsiger bewegungsmäßigen Massenentfaltung. Daß der „Papinian“, der um mehr als ein Jahrzehnt von Gryphius ersten Dramen geschieden ist, eine Annäherung an die Stücke der Wandertruppen bedeutet, ist schon früher bemerkt worden[12]. Aber warum die englischen Komödianten bemühen — sie mögen ihn im einzelnen ja wirklich angeregt haben —, wenn zu allem bereits Gesagten nun vor allem noch Gryphius' Lustspiele kommen. Wer den Römer Plautus so nur als Staffage benutzt, um diese in Humor und Abwechslung aufzulösen, wer im Blut und Jammer des „Cardenio“ die Blüte der „geliebten Dornrose“ entfaltet, wer Aristoteles auf so shakespearische Weise ein Schnippchen schlagen kann — bei dem brauchen wir wahrhaftig die Frage nicht, ob er den „Sommernachtstraum“ kannte oder nicht kannte, denn er kannte Shakespeare, den Shakespeare in sich, weil er ihn *hatte*. Natürlich darf man nun nicht in den Fehler verfallen, jede Auflockerung der klassizistischen Form von vornherein positiv zu werten. Ein Fortschritt nach der Seite des Volksdramas hin kann unter Berücksichtigung der künstlerischen Gesamtkomposition einen Rückschritt darstellen. Klays Herodesdrama kann sich in keiner Weise mit Gryphius' ersten Dramen messen; die Anlehnung an freiere Überlieferung ist hier nicht die Folge dramatischen Instinktes, sondern epischer und zum Teil lyrischer Einstellung. Aber bedeutsam bleibt es auch hier, daß Elias Schlegel nicht nur Gryphius mit Shakespeare verglich, gewiß

ohne beiden gerecht zu werden, sondern auch das biblische Drama des Nürnbergers ausführlicher Betrachtung würdigte. Der junge ringende Kritiker spürte das Element, das hier, obwohl verzerrt, für den Aufbau eines wahrhaft nationalen Dramas benutzt werden konnte. Um den ging aber Schlegels ganzes kritisches und dramatisches Wirken.

Wenn man die Überwindung der klassizistischen Regelmäßigkeit darzustellen hat, kann man auch nicht an Lohenstein vorübergehen. Lohenstein ist trotz aller Verirrungen gerade seines Dramas, das im übrigen noch ausführlicher literarhistorischer Untersuchung harrt, sogar eine ganz bedeutende, vielleicht sogar die wesentlichste Station auf dem Wege des deutschen Dramas von der Nachahmung der Antike zur Autonomie durch Shakespeare. Er ist der Höhepunkt einer Entwicklung, die durch Gottsched — nicht, wie wir gleich sehen werden, durch Christian Weise und seinen Kreis — zunächst abgeschnitten wurde. Wenn man Lohenstein gelesen hat, kann man, ohne Eugen Reichel zu sein, Gottsched begreifen. Man muß es sogar. Aber von dem Historiker kann man auch verlangen, daß er den historischen Ort erkennt, den das Werk Lohensteins bezeichnet. Lohenstein ist nicht die Auflösung einer (äußerlichen) Architektonik, sondern die Anarchie der Form überhaupt. Bei Lohenstein ist die Abwendung vom klassizistischen Kunstdrama zwar auch, wie bei Gryphius, bedingt durch die Hinwendung zu dem Theater der Wandertruppen, aber er kommt — immer im Hinblick auf unser Problem! — über Gryphius hinaus, weil seine effektvolle Großartigkeit gelenkt wird von einer Phantasie, die, man mag sie nun ablehnen oder bewundern, seinen Dramen eine höchst intensive Farbigkeit verleiht. Mag noch seine Technik das Muster Senecas verraten: bezeichnender ist doch, daß Lohenstein innerhalb dieser Technik jedes Organ für Maß verloren hat. Lohenstein nimmt in der Entwicklung des tragischen Stils im 17. Jahrhundert ungefähr dieselbe Stellung ein wie Ernst Hardts Tantrisdrama im zwanzigsten. Die uns heute unverständliche Begeisterung, mit der dieses „neuromantische" Werk begrüßt wurde, beruhte auf dem Überdruß an der Doktrin, die in diesem Falle die naturalistische, im 17. Jahrhundert die klassizistische war. Wenn man daran denkt, daß der Weg zu einem neuen deutschen Drama abhing von einem neuen Weltgefühl, und daß zu diesem Klopstock

nicht weniger nötig war, als Shakespeare, dann wird man — worauf übrigens in anderem Zusammenhang schon einmal hingewiesen worden ist[13] — Lohenstein sogar eine größere Bedeutung zuerkennen, als selbst Gryphius. Dabei braucht man noch gar nicht zu beachten, daß Klopstock, wie ich noch zeigen werde, auch in der Geschichte der Dramas eine viel größere Rolle spielt, als die Wissenschaft ihm bisher zuerkennen wollte. Lohenstein ist nicht nur als Künstler des Wortes und Bahnbrecher einer neuen Bildlichkeit aus der literarisch fixierten Entwicklung des deutschen Geistes nicht wegzudenken, er ist auch der wichtigste Vorläufer aller derjenigen, die der Ansicht waren, daß Form durch Fülle nicht gemindert, sondern gehoben wird.

Das lehrt niemand eindringlicher, als Christian Weise, der immer als Gegenpol Lohensteins aufgefaßt wird, und es in vieler Hinsicht auch wirklich ist. Aber nicht in der Frage, die hier zur Diskussion steht. Weises Sprache schafft wahrhaftig keine Atmosphäre. In dieser Hinsicht steht er weit hinter Lohenstein. Dadurch wirken die Gräßlichkeiten, die auch er in seinen Dramen anhäuft, weit gräßlicher als bei Lohenstein. Aber es ist doch bemerkenswert, daß Lessing an dem von Weise bearbeiteten Masaniellostoff den Wahnsinn des Herkules erneuern wollte, den Euripides und Seneca behandelt hatten. Weises „Masaniello" ist im Grundriß durchaus klassizistisch. Aber dieser Grundriß ist fast vollständig unkenntlich geworden durch eine Überfülle von Figuren und Szenen. Wenn Lessing den Wahnsinn des Herkules gestalten will, so befindet er sich auf demselben Wege wie Gerstenberg, als er an den „Ugolino" ging. Kräfte, die am stärksten durch die Diskussionen über das Philoktetproblem geweckt wurden, sind bei beiden am Werke. Aber es ist doch sehr sonderbar, daß Lessings Wille sich gerade an einem Drama des damals fast vergessenen, nüchternen und trivialen Zittauer Schulmeisters entzündete. Es muß doch etwas an diesem Drama gewesen sein. Was das war, kann nicht zweifelhaft sein: nämlich das Moderne, Volksmäßige, ja psychologisch Leidenschaftliche, das Bewegte der einzelnen Szenen. Weise kam dazu gewiß nicht, wie Gryphius, aus einer elementaren dichterischen Natur. Er ahmte nach, aber witzig, einfallsreich. Es kommt nicht auf die poetische Intensität an, sondern auf die Wirkung seiner Dramen. Und die war enorm. Die historische Situation war doch

die, daß der Barockschwulst ebenso überwunden werden mußte, wie der Klassizismus, bevor an ein nationales Drama gedacht werden konnte. Diese Aufgabe hat Weise geleistet. Durch die „Natürlichkeit" seiner Sprache kam er, in unserem Zusammenhang, noch einen Schritt über Lohenstein hinaus. Weise bedeutet auf dramtischem Gebiet die Erledigung des Klassizismus. Jetzt brauchte es nur noch der Einsicht und der gestaltenden Kraft eines wirklichen Dramatikers, um die kompositionelle Zerfahrenheit eines Weise ebenso zu überwinden wie die rationalistische Regelmäßigkeit des Klassizismus. Weises „Masaniello" hat 82 Personen, Gerstenbergs „Ugolino" vier. Aber der „Ugolino" ist kein klassizistisches Drama, sondern ein komponiertes ohne die Regelmäßigkeit der Senecaischen Dramatik. Nur: der „Ugolino" wurde fast ein Jahrhundert nach dem „Masaniello" geschrieben. Dazwischen liegt Gottsched, ein ungeheurer Aufenthalt in der Entwicklung und ein ebenso ungeheurer Impetus zur Erweckung der Elemente, die seit dem Mittelalter in der Seele des deutschen Volkes geschlummert hatten oder nur in einzelnen Persönlichkeiten ein mehr oder weniger wirkungsloses Leben für kurze Zeit führen konnten.

Gottscheds historische Bedeutung liegt in der Empörung, die er weckte. Es ist ganz unbegreiflich, wie man heute noch über die Verdienste oder Nicht-Verdienste des „Sterbenden Cato" von einem anderen Gesichtspunkt aus diskutieren kann. Gottsched hatte weniger dramatischen Instinkt als Weise und weniger poetisches Empfinden als selbst ein Opitz. An seelischer Bereitschaft steht er hinter den jämmerlichsten Verfassern der Haupt- und Staatsaktionen zurück. Nur eine Generation, der jeder Sinn für das Lebendige der eigenen Vergangenheit getötet worden war, konnte ihn als ästhetischen Präzeptor auf den Thron heben. Seine „Dramarturgie" ist nur unter diesem Gesichtspunkt zu verstehen und zu werten nur im Hinblick auf die Reaktion, die sie endlich auslöste. Dem französischen Anakreon der „Gesellschaftslyrik" steht der nicht weniger französierte Aristoteles an der Seite, dessen Langweiligkeit uns auf jeder Seite der „deutschen Schaubühne" frösteln macht Der kaum noch so zu bezeichnenden inneren Theorie — Nachahmung, Moral, Schrecken und Mitleiden, Begriffen, von denen wir im nächsten Abschnitt noch weiteres hören

werden —, ist die äußere der natürliche Spiegel. Regelmäßigkeit, die jede Veränderung des Schauplatzes verbietet. Wahrscheinlichkeit, weil diese die „vornehmste Eigenschaft" einer Handlung ist. Weil jedes Drama nur eine „Hauptabsicht" haben darf, nämlich einen moralischen Satz, ist auch nur eine Haupthandlung gestattet. „Alle Stücke sind aber tadelhaft und verwerflich, die aus zwoen Handlungen bestehen, davon keine die vornehmste ist." Damit war so ziemlich alles erledigt, was seit dem Mittelalter — von diesem selbst natürlich gar nicht zu reden — produktive Ansätze zu einem nationalen deutschen Drama gezeigt hatte. Gottsched ist auch der, der den Gegensatz zwischen „Form" und „Fülle" auf den Gegensatz „französisch" und „englisch" bringt, als der er in der Geschichte unserer Literatur weiterlebt. „Insgemein sündigen die englischen Stücke wider diese Regel" (der einen Haupthandlung). Was über die „Einheiten" Gottscheds zu sagen ist, wird uns beim „Ugolino" beschäftigen. Gottsched ist der Verklärer des Maßes gegenüber der Maßlosigkeit des 17. Jahrhunderts, er ist klassizistischer als die Nachahmer Senecas, weil er französischer ist. In Gottsched hat der romanische Geist der meßbaren Form gesiegt über den germanischen der organisch gewachsenen Form, das Gemachte über das Gewordene. Jetzt galt es eine ungemeine Auflockerung, wenn der Traum von einem neuen deutschen Drama nicht ein Traum bleiben sollte.

Der Prozeß dieser Auflockerung hat uns auf den vorhergehenden Seiten fortwährend beschäftigt. Für das Drama, selbstverständlich nur im Hinblick auf unser Problem, ist das folgende zu sagen:

Die Situation war, nachdem der Gottschedische Rationalismus seinen Höhepunkt erreicht hatte, die, daß eine Annäherung an das „englische" Element kommen mußte. Die Nachahmung eines vermeintlichen und wirklichen französischen Klassizismus hatte sich in sich selber verzehrt. Das „englische" Element konnte sich vornehmlich nur darin auswirken, daß man nicht der „Handlung", sondern dem „Charakter" die größere Bedeutung für das Drama zuerkannte. Um das zu verstehen, muß man sich auf den Boden des 18. Jahrhunderts stellen und zwar auf den Boden, wie er durch die Situation des um seine Herrschaft zitternden Rationalismus geschaffen worden war. Begriffe wie „Handlung" und „Cha-

rakter" und die Vorstellungen, die wir mit ihnen verbinden, sind ja nicht feststehende, sondern ändern sich mit der Zeit, deren Problematik sie entschleiern. Heute strebt das deutsche Drama wieder nach einer Szenenführung, die dem Begriff der „Handlung" eine ganz neue Deutung gibt. Aber der Begriff des „Charakters" ist dieser Deutung kein Hindernis, sondern in ihr enthalten. Ganz anders während der „Aufklärungs-Epoche". Da war Handlung gleich Fabel. Für jeden Dramatiker, der die Gottschedische Voraussetzung erfüllte, seinen Aristoteles gründlich mißzuverstehen — und wer konnte darauf verzichten, wenn er in Leipzig Gnade finden wollte —, war es selbstverständlich, daß er ein Handlungsgerüst anfertigte, das einen moralischen Satz zu beweisen geeignet war. Wie sich die Menschen, die man ja immerhin nicht entbehren konnte, in dem heroisch aufgeputzten Prokrustesbett des französischen Tragödienschemas ausnahmen, das war sehr gleichgültig, weil sie sich einfügen mußten. Von zwei Seiten erfolgte, wenn auch noch sehr zaghaft, die erste Überwindung des klassizistischen Schemas. Von einer Gottsched feindlichen und einer ihm (wenigstens äußerlich) freundlich gesinnten Seite. Bodmer hat in den mit seinem Freunde Breitinger geschriebenen „Critischen Briefen" die erstaunlich weitsichtige Ansicht vertreten, daß der wahre Wert der Tragödien in der Vorstellung der menschlichen Charaktere beruhe wie in der Vorstellung der natürlichen Wirkungen der verschiedenen Leidenschaften[14]. Auch Bodmers Stellung zu Aristoteles — die einer Sonderuntersuchung wert wäre — ist zwar außerordentlich schwankend, neigt aber doch dazu, die kanonische Geltung, die der Stagirit in Leipzig und seinen geistigen Provinzen genoß, zu unterhöhlen. Andrerseits scheinen Gerstenbergs heftige Angriffe gegen den Dramatiker Bodmer berechtigt zu sein. Das waren sie auch; denn der schöpferische Gestalter Bodmer stand hinter dem Theoretiker zurück. Das ist ein Umstand, den wir in allen Zeiten nachweisen können, deren kultureller Zuschnitt, deren Lebensgefühl und dessen Ausdruck, der künstlerische Stil, unmittelbar vor einer Wandlung stehen. Der Dualismus, der in Gerstenberg seinen höchsten symbolischen Ausdruck findet, (gegenüber Gottsched, der höchsten Auswirkung eines selbstsicheren Positivismus), brauchte ebenfalls seine Entwicklungszeit. Diese ist identisch mit der allmählichen Zerbröckelung und seelischen Unterströmung der Auf-

klärungsideale. Bodmer steht theoretisch mit einem Fuß in der neuen Zeit, praktisch mit beiden Füßen in der alten. Elias Schlegel steht als Ästhetiker mit **beiden** Füßen in der Zukunft (trotz einzelner Unentschiedenheiten), als Dramatiker mit einem. Und doch wird man nicht verkennen, daß selbst in einem so gänzlich mißlungenen Werk, wie der „Johanna Gray" und noch mehr im „Friedrich von Tokenburg" ein fast rührendes weil immer wieder mißlungenes Bemühen hervortritt, durch die „Vorstellung" der Leidenschaften das übernommene Schema französisch-klassizistischer Prägung zu sprengen. Gerstenbergs Fanfare in der „Bibliothek" war natürlich berechtigt. Er war Bodmer eben schon um ein und mehr Schritte voraus. Trotzdem war Bodmers erbitterte Replik[15] nicht so ganz unberechtigt. Wenn man nämlich seinen Standpunkt berücksichtigt und seine Entwicklung. Er glaubte als Dramatiker erreicht zu haben, was er theoretisch oft unklar zwar, aber doch verfochten hatte. Historisch haben diese Dramen nun allerdings gar keine Bedeutung. Denn längst vor Bodmers angeblich „neuen Trauerspielen" hatte die Entwicklung entscheidende Schritte getan.

In Gottscheds „Schaubühne" selbst spürt man gelegentlich etwas wie Opposition gegen das von dem Herausgeber und Meister empfohlene Muster[16]. Die eigentümliche deutsche Sehnsucht nach Mannigfaltigkeit, Bewegung, theatralisch wirksamer Aktion ließ sich eben auf die Dauer nicht unterdrücken. Schulmeinungen können zwar Entwicklungen aufhalten, aber seelische Triebe und Kräfte nicht auf Befehl niederhalten. Alle diese jungen Leute hatten ja auch gewiß irgendwann und irgendwo Ausläufer der Haupt- und Staatsaktionen und der Komödianten-Schauspiele auf der Bühne gesehen. Opernhafte Massenszenen und nicht weniger opernhafte Greuel schleichen sich ein. Ganz gewiß nicht aus dichterischem oder gar dramatischem Instinkt heraus. Aber aus einem theatralischen, aus dem Gefühle, daß man irgend etwas tun müsse, um der langweiligen Regelmäßigkeit der Anlage und der nicht weniger langweiligen Redseligkeit der Berichte zu entgehen. Auch hier also schon eine Unsicherheit, die, wie jede Unsicherheit zukunftszeigend ist. Viel stärker ist der künstlerische Dualismus bei Elias Schlegel, bei dem er übrigens auch, obwohl nicht so stark wie bei Gerstenberg, im menschlichen, im seelischen Dualismus wurzelt. Nur ist bei

Schlegel der Gegensatz noch nicht Bewußtheit geworden, zum mindesten nicht in der Stärke wie bei Gerstenberg. Schlegel kommt nicht aus einem ihn bedrängenden Problem der Form zu dramatischer Gestaltung. Aber er ist einmal ein theoretischer Vorläufer nicht nur des „Ugolino"-Dichters, sondern des „Ugolino" selbst. Indem er nämlich, ob abhängig oder unabhängig von Bodmer, ist sehr gleichgültig, aber sehr viel entschiedener als der Züricher einen Unterschied der dramatischen Gattungen hervorhebt, der für das historische Verständnis des „Ugolino" von grundlegender Bedeutung ist: den Unterschied zwischen dem Intriguen- und dem Charakterdrama. Mit Schlegel beginnt auf der einen Seite das Studium der Engländer, auf der anderen ein neues Verständnis der griechischen Antike. Das ist ein zweiter außerordentlich wichtiger Vorgang, der Schlegel zu verdanken ist. Sophokles, den Schlegel übrigens durchaus nicht nachzuahmen, sondern zu verstehen lehrt (er übersetzt ihn auch) und die Engländer sind mit Schlegel als Bollwerk gegen die Franzosen, oder, wie wir jetzt genauer sagen wollen, gegen die französische Nachahmung anerkannt. Damit aber entsteht gleichzeitig ein neuer und viel schwerwiegenderer Dualismus. Seit Gottsched war die Aufgabe des deutschen Geistes, die kalte, errechnete, rationalistische, nachgeahmte klassizistische Tragödie durch den schöpferischen Menschen zu überwinden. Das geschieht im Zusammenhang der literarischen Entwicklung und mit Hilfe der Kräfte, die in diesem Buche eingehend dargestellt worden sind. In dem Augenblick aber, wo neben Shakespeare als gleichberechtigte Größe Sophokles tritt, knüpft das Problem da an, wo es im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert lag: es handelt sich nicht mehr um die Erweichung einer erstarrten „Klassizität", sondern auf das Element, das erweichen soll, Shakespeare, trifft als gleichwertiges ein neues — die griechische Antike — und beide ringen um die Herrschaft im deutschen Gemüte, bis das Problem der Notwendigkeit ihrer Vereinigung erkannt wird. Um aber die Situation noch schwieriger zu machen, um die aufzuwendende Kraft der schöpferischen Verarbeitung, die der deutsche Geist leisten soll, ins riesenmäßige zu steigern, tritt zu Shakespeare und der Antike die heroische nicht durch die Gottschedische Brille gesehene französische Tragödie. Diese drei Elemente lassen sich in Schlegels „Hermann" ganz deutlich scheiden. Das im einzelnen

nachzuweisen erübrigt sich hier. Nur so viel sei gesagt: die Einheiten sind das Opfer, das Schlegel der Vergangenheit, dem Gottsched in ihm, bringt. Die Anlage des seelischen Konfliktes ist weder ohne Corneille und Racine noch ohne Sophokles denkbar (genau so wenig wie der „Canut" und das Fragment „Gothrica"). Aber die Durchführung dieses seelischen Konflikts mißlingt, weil der Dichter sein Stück mit Bestandteilen überfrachtet, die lebendig machen sollen und doch nur die Komposition sprengen. Das Element „Shakespeare", die Sehnsucht nach Fülle tötet das Drama, weil Schlegel nicht die Kraft besitzt, die Elemente, die auf ihn eindringen, zu bändigen oder zusammenzuschweißen. Aber das Mißlingen bedeutet einen historischen Augenblick: zum erstenmal seit Lohenstein und Weise wird die Komposition eines Werkes aufgelöst zugunsten des Charakters und es ist nicht mehr die Freude an Aktion und Schau allein, die das zu Wege bringt, sondern vornehmlich die Sehnsucht nach seelischer Intensität in einem deutschen Dichter.

Ich habe hier nicht eine Geschichte des deutschen Dramas zu schreiben, sondern die historischen Voraussetzungen des „Ugolino" nachzuweisen. Deshalb ist hier auf das bürgerliche Drama, das jetzt zum großen Teil die Entwicklung bestimmt und auf die mit ihm zusammenhängenden Elemente, die den deutschen Geist befruchten, nicht weiter einzugehen. Wohl aber wird ein Wort über Lessing zu sagen sein, obwohl ihm für unser Problem nicht entfernt die Bedeutung zukommt, wie einem anderen, der in diesem Zusammenhang noch niemals genannt worden ist.

Lessings Verhältnis zur französischen Tragödie ist noch keineswegs restlos geklärt. Seine Abneigung ist zum einen Teil natürlich begründet in seinem Kampf gegen Gottsched. Zum anderen aber in dem Wunsch, sich nicht einen inneren Konflikt zu erschweren, ein Problem nicht noch diffiziler zu machen, das ihn so wie so schon heftig genug bedrängt. Auch dieser antike Geist kannte den Kampf um die Form. Bei Schlegel stellen wir ihn nur als Historiker fest, bei Lessing ist er schon Bewußtheit geworden, bei Gerstenberg wird er zum Ausdruck der gesamten Persönlichkeit und zum Symbol des deutschen Geschicks. Lessing lehnt, wenn man genau zusieht, die heroische Tragödie der Franzosen weniger ab, als daß er sie negiert, weil inneres Schwanken zwischen Shakespeare und Antike

ihm genug zu schaffen macht, mehr als es diesem klaren Geist sympathisch ist. Es wäre ja auch ganz sinnlos, wenn man annehmen wollte, daß noch dem Kritiker der „Dramaturgie" der Groll gegen Gottsched die Feder führte. Lessing hat neben der deutschen Nachahmung der französischen Tragödie Voltaire bekämpft, aber nicht Corneille und Racine oder, um es vorsichtiger zu sagen, nicht den ganzen Corneille und nicht den ganzen Racine trotz aller Einzelhiebe, die er ihnen versetzte. Schiller vor allem, aber auch Goethe lehrten es später, daß zwischen antikem und französischem Drama die Kluft durchaus nicht so groß war, wie das junge Geschlecht in seinem berechtigten Zorn auf die Nachahmung französischer Poesie durch die deutschen Schriftsteller anzunehmen sich gewöhnt hatte. Wir werden davon noch hören. Lessings 17. Literaturbrief ist im Zusammenhang seiner gesamten Existenz mehr der Ausbruch eines gereizten Temperaments als der symbolische Ausdruck seiner Persönlichkeit. Corneille wird nur deshalb dem verachteten Voltaire hinten angesetzt, weil ein besonders schlagender Beweis für Shakespeares Größe herbeigeschafft werden muß. Aus dem Shakespeare-Bewunderer wird sehr bald der Sophokleskenner, der zwar lernt, an den Dramen des Sophokles den falsch verstandenen Aristoteles zu überwinden, dessen auf Klarheit gerichtete Natur aber jetzt, wo es eine Banalität gewesen wäre, Gottsched zu bekämpfen, auf eine Entscheidung drängt, welchem der beiden Pole des Dramas, dem antiken oder dem Shakespeares, er sich zuwenden soll. Er wählt den antiken, aus seiner innersten Natur heraus, die er bestätigt fühlte durch die Shakespearomanie des jungen Geschlechts, dessen glühender Anwalt Gerstenberg geworden war, als die Bogen der „Dramaturgie" in die Welt hinausgingen. Ein Mann, der die Behauptung wagt: das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, hat gewählt, obwohl man natürlich durch das ganze Werk hindurch das ehrliche Bemühen spürt, auch der Charaktertragödie gerecht zu werden. Aber die Wahl ist erfolgt und mußte erfolgen. Freilich, der junge Lessing scheint nicht nur nicht zu schwanken, sondern sich ganz auf dem Wege Elias Schlegels zu befinden und ihn fortzusetzen — noch bevor Shakespeare zentrales Erlebnis des deutschen Geistes wurde. Denn seine dramatischen Experimente aus dieser Jugendzeit scheinen alle auf die Gestaltung einer allmählichen Entwicklung

des in den Mittelpunkt gestellten Charakters zu zielen im Sinne jenes Masaniello-Entwurfs, von dem bereits die Rede war. Aber der Gestalter des Problems, das Lessing an Senecas rasendem Herkules aufging, war nicht er, sondern Gerstenberg, als er den rasenden Ugolino schrieb. Lessing schrieb den „Philotas". „Philotas" ist das Exempel auf Lessings Sophoklesverehrung. „Philotas" ist das Musterbeispiel für die von Lessing ebenso wie von — Gerstenberg bewunderte Simplizität der Alten. Mag Lessing wie Elias Schlegel um die Vereinigung von „innerer Stärke" und „Fülle" gerungen haben, in der hohen Tragödie — nur von dieser ist die Rede — entschied er sich so sehr für jene, daß von einem Ringen wirklich nicht das Geringste zu merken ist. Ich komme auf den „Philotas" noch im nächsten Abschnitt zurück. Hier mag nur gesagt sein, daß Gerstenberg, von der Bewunderung für den berühmten Literaturbrief auf falsche Wege gelockt, etwas in den „Philotas" hineininterpretierte, was nicht darin ist, wenn er in der „Bibliothek" behauptet, daß Lessing die dramatische Form der Antike nicht nach Deutschland verpflanzt habe. Gerade das ist der Fall. Lessings „Philotas" ist das „geschlossenste" Drama, das die zweite Hälfte des Jahrhunderts kennt, geschlossener noch als Kleists Senecaentwurf. Nur insofern hat Gerstenberg recht — woran er aber gewiß nicht gedacht hat —, als der „Philotas" die Antike noch übergipfelt. So geschlossen, so klar, so einfach, so errechnet einfach ist kein antikes Drama. Diese formale Gebundenheit ist gewiß eine Überwindung der präziösen Tiftelei der französischen Tragödie, aber organisch gewachsen ist sie ganz gewiß nicht, sondern ebenso ausgemessen wie jene, nur daß das Maß nicht von den Romanen, sondern von den Griechen genommen wurde. Wenn die Zeitgenossen den „Ugolino" gelegentlich in einem Atem mit dem „Philotas" nannten, so haben sie sowohl Lessing wie Gerstenberg Unrecht getan. Denn die, wie man sehr hübsch gesagt hat[17], „mustergültige Logik" des „Philotas" hat mit der „inneren Stärke" des „Ugolino" nicht das Geringste zu tun, sie steht vielmehr der psychologischen Kettenrechnung des französischen Dramas sehr nahe.

Man braucht sich über solche Urteile nicht zu wundern. Am allerwenigsten wir, die wir für die Unsicherheit der Zeit in Beurteilung des künstlerischen Stils täglich die tollsten Beweise er-

halten. Wie stark diese Unsicherheit noch wahr, beweist für die Epoche, in der wir stehen, ein Dezennium vor Erscheinen des „Ugolino", das Urteil aus Anlaß des Nicolaischen Preisausschreibens[18]. Cronegks „Codrus" ist nur eine entsetzliche langweilige Nachahmung französischer Rhetorik. Von einem Ringen um die Form ist nichts, aber auch gar nichts zu bemerken. „Olint und Sophronia" ist selbst von Lessing noch überschätzt worden. Dabei hätte Cronegk, wenn er seinen literarischen Studien nur mit einem Organ für die Bedürfnisse der Zeit obgelegen hätte, wohl auf die Gegensätze stoßen müssen, die anderen, vor ihm wirkenden, zur produktiven Qual geworden waren. Wenn nämlich sein Biograph recht hat, hat Cronegk die Alten aus Brumoys „Théatre des Grecs" kennen gelernt[19]. Der Franzose wartet aber seinen Lesern nur mit Sophokles und Euripides auf, Aeschylus unterschlägt er wegen seiner übermäßigen Simplizität. Er muß also ein Gefühl dafür gehabt haben, daß zwischen der inneren Einfachheit der Griechen und der äußeren der Franzosen ein Unterschied war. Cronegk wurde also mit der Nase auf einen Punkt gestoßen, den er mit dem Gefühl nicht wahrnahm. An Brawes „Brutus" rühmte Sonnenfels[20], „daß er das Schreckliche der englischen Schaubühne mit dem Anstande der griechischen in einen glücklichen Bund gebracht habe". Das ist nun freilich nach beiden Seiten hin mehr als übertrieben. Aber an Brawe fällt etwas anderes auf. Daß er nämlich — freilich vergeblich — bemüht ist, den typisch französisch fixierten Dialog durch den Einbruch mehrerer Personen vielfältiger zu gestalten. Aber dieser Versuch unterstreicht nur seine Unfähigkeit, ihn zu verwirklichen.

In dem Aufsatz „Haben wir eine französische Bühne?" schreibt Herder: „Da nun gleichsam bei dem Ende des Winters für unser Theater, schon Lessings und Cronegks, und Brawe und Schlegels und Weiße und Gellerts entstanden sind: wie wenn ein Frühling käme, er sey so mäßig, als er wolle." Nun, der Frühling war schon da, aber es mußte auch Leute geben, die ein Gefühl für ihn hatten. Zu diesen gehörte zunächst auch Herder nicht, der doch mit so großem Recht sagen durfte, daß er Shakespeare näher stände als den Griechen, obwohl ihm der eigentliche dramatische Instinkt abging. Nicht die Männer, oder nicht in erster Linie die Männer, die Herder nennt, sind die Befreier des Dramas: der eigentliche

Messias vor Gerstenberg ist derselbe Mann, der es auf lyrischem und epischem Gebiete war: Klopstock.

Lessing schwört, nach zweifelnden Anfängen, zur Antike. Gerstenberg ringt um „innere Stärke" und Fülle der Komposition. Aber schon zwei Jahre vor dem „Philotas" war Klopstocks „Tod Adams" erschienen. In diesem Werke ist das Problem, an dem der Freund sich zerreibt, gelöst, ohne Ringen und ohne daß es dem Autor zum Bewußtsein gekommen zu sein scheint. Unbegreiflich, daß dieses großartige Werk eine so nebensächliche, ja fast verächtliche Rolle in der Literaturgeschichte spielt! Klopstocks „Tod Adams" ist eine der großartigsten dramatischen Konfessionen und in unserem Zusammenhang deshalb so bedeutsam, weil er sicher wesentlich dazu beigetragen hat, Gerstenberg anzuspornen, die große Aufgabe der Vereinigung der beiden Stilprinzipien zu unternehmen*.

Klopstock knüpft in der Motivik an Gryphius an, das Problem des Todes ist das Problem seines Dramas, wie es das Problem des „Philotas", wie es das Problem des „Ugolino" ist. Ich habe schon erwähnt, daß der „Ugolino" in der zeitgenössischen Kritik gelegentlich mit dem „Philotas" zusammen genannt wird[21]. Herder fügt in der Kritik der Gerstenbergischen Tragödie noch den „Tod Adams" hinzu. Was die Simplizität angeht, mit Recht. Auch die Wahl der Prosa verbindet das Klopstocksche Drama mit dem Lessings. Aber die revolutionäre Tat, die in dieser Abkehr vom Vers der französischen Tragödie liegt, ist die Tat Klopstocks, nicht die Lessings. Der „Tod Adams" ist zwei Jahre früher geschrieben als der „Philotas". Die Barbarei des versifizierenden Gleim war bei Lessing viel weniger schlimm als bei Klopstock. Ist doch sogar Kleist der amüsanten Ansicht, daß Gleims Bearbeitung einen stärkeren Eindruck mache, als das prosaische Original! Die epochale Bedeutung des Klopstockschen Dramas beruht indessen darin, daß hier wirklich erreicht ist, was Lessing dunkel ahnte, als er die allmähliche Entwicklung eines Affekts an dem Schicksal Masaniellos zur Darstellung bringen wollte. Klopstocks „Tod Adams" ist die Überwindung des logischen Dramas, das deshalb nicht weniger logisch ist,

* Soeben lerne ich eine Neuausgabe (Freiburg i. B., o. J.) kennen mit einer vortrefflichen Einleitung F. Strichs, die dem Werk Gerechtigkeit widerfahren läßt.

weil es sich bei ihm um eine Logik der Seele, um einen psychologischen Konflikt handelt. Klopstocks „Tod Adams" ist das ekstatische, explosive, metaphysisch begründete Drama Shakespeares und der Gegenwart. Wäre der viel mißverstandene Terminus im 18. Jahrhundert schon bekannt gewesen, so hätte kein Werk mit mehr Recht „expressionistisch" genannt werden müssen als Klopstocks „Tod Adams". Wäre der Charakter dieser fast mystisch großartigen Leistung eher erkannt worden, so wäre auch die literarhistorische und kritische Betrachtung des Dramas andere, erfreulichere Wege gegangen. Dann hätte man das Drama nach seinem inneren Rhythmus gewertet, nicht die Biographien der in ihm auftretenden Personen erzählt. Wesentlich diese falsche Einstellung, zu der dann die gerade für diese Anfangszeit deutscher dramatischer Produktion besonders verfehlte Methode kam, den Wert des Dramas nach seiner Wirkung auf der Bühne abzuschätzen, hat den beschämenden Umstand zur Folge gehabt, daß man im Auslande in Dänemark, England, Italien und Holland den „Tod Adams" in den Sprachen dieser Länder lesen konnte, das Stück begeistert pries und es da und dort auch auf der Bühne sah, in Deutschland aber nichts anderes fertig brachte, als es zu vergessen. Während er Napoleon den syrischen Feldzug versüßte, kam das Stück in Deutschland, von der lächerlichen Halberstädter Aufführung abgesehen, überhaupt nicht auf die Bretter[22]. Durch das Ideal, das erreichte Ideal der Simplizität, hat Klopstock das Wesen des Dramas nicht zerstört[23], sondern es getroffen. Diese Simplizität hat Klopstock auf zwei Wegen erreicht. Der eine war ebenso revolutionär wie der andere. „Die Schönheiten eines Trauerspiels, die es mehr durch Gewohnheiten und Sitten einer Nation, als durch die einfältige Natur sind, haben sich oft dadurch der Gefahr ausgesetzt, weniger zu gefallen. Und nicht selten sind sie der Gefahr unterlegen, wenn diese Gewohnheiten und Sitten, ein zu fremder Zusatz zu der schönen Natur waren. Denn, wenn wir uns in diesem Falle auch mit noch so vieler Bemühung in die Zeiten und Umstände versetzen, worauf sich ein Trauerspiel vorzüglich bezieht: so bleibt uns doch allezeit aufs wenigste eine gewisse zarte Widersetzlichkeit der Empfindung übrig, die den großen Mann, für den uns die Geschichte und der Dichter einnehmen wollen, lieber in andern, als in solchen Umständen, die der Natur so oft ein falsches Kolorit

geben, handeln sehn möchte." Wo finden sich neben oder gar vor Klopstock derartige aufwühlende Sätze, wie diese aus dem Vorworte zum „Tode Adams"! Umso aufwühlender, je selbstverständlicher sie niedergeschrieben sind. Denn das ist ja das enorm man kann fast sagen Beglückende: hier sind die historische und mythologische Kühle der französischen Tragödie nicht bekämpft, sondern lässig bei Seite gerückt. Hier schreibt kein zorniger Eiferer einen 17. Literaturbrief, sondern hier stellt einer, der seiner Zeit weit voraus ist und bevor jener Literaturbrief wirklich geschrieben wird, höchst sachlich fest, daß die französische Tragödie ihm und dem deutschen Geist nichts mehr zu sagen habe. Schon die Wahl des biblischen Stoffes ist eine produktive Tat. Die „einfältige Natur" der ersten Menschen kündigt bereits die durch Rousseau bewegte Epoche der jungen Genies an. Auch der Dramatiker Klopstock ist ein Vorläufer des Sturm und Drangs, wie er auch in diesem Zusammenhang ein Vorläufer unseres Gerstenberg ist. Nicht nur im Hinblick auf den „Ugolino", sondern gerade mit Rücksicht auf jene Probleme der Zeit, die unseren Autor beschäftigten, als er sich mit dem „Waldjüngling" abgab. Den biblischen Stoff kennt freilich auch der französische Klassizismus. Aber Athalie und Esther sind kostümierte Römerinnen, Adam ist ein Mensch, der nichts hat, als seine Menschlichkeit. Die erste deutsche Tragödie ist es darum, weil sie den Menschen aus allen historischen Beziehungen loslöst und ihn an den bindet, der die Menschlichkeit nicht hemmt, (wie die geschichtlichen Belange des klassizistischen Dramas die Helden Racines und Corneilles), sondern fördert: an Gott. Die erste deutsche Tragödie ist nicht mythologisch, sondern sie trägt den Mythos selbst im Antlitz. Indem Klopstock die seelische Aktion in den Urzustand der Menschlichkeit verlegte, hatte er es nicht mehr nötig, die Tragödie zu enthistorisieren, was später anderen nicht immer gelang. Indem er den Urvater der Menschheit, den Vater seiner Kinder, den Gatten seines Weibes, den lediglich nur durch die natürlichsten Bande der Erde Gebundenen im Kampfe zeigt mit dem ersten und darum tragischsten aller Probleme, den von ihm selbst auf seine Nachkommen vererbten Tod, hat Klopstock die Möglichkeit, jene allmähliche Steigerung eines seelischen Affekts durchzuführen, deren Bedeutung auch Lessing aufgegangen war. Und Klopstock hat nicht nur die Möglichkeit, er hat auch die

Kraft dazu. Wie Adam zunächst ahnt, wie er die Botschaft hört, daß er allein „des Todes sterben" soll, wie er Abschied nimmt von der Welt und wie dann Kain erscheint, nicht damit der Vater ihm um Abels willen, sondern damit er dem Vater um des Lebens willen fluche, das ist gesteigertes, gegipfeltes und getürmtes Drama, das dann im unendlichen Schmerz um die Welt und in der Forderung nach unendlicher Liebe zu ihr die tragische Versöhnung erreicht. Klopstocks Drama ist religiöses Urerlebnis, wie der Messias und vielleicht noch mehr als er. Klopstocks Sprache „charakterisiert" nicht, aber sie schafft Atmosphäre, sie reißt Tiefen auf. Was im klassizistischen Drama bloßes Lokal ist, das vom „ästhetischen" Gesetz verlangt wird und nur um seinetwillen überhaupt vorhanden ist, wird bei Klopstock Reflex und Ausdruck der Seele. Das ist jene „innere Stärke", die Gerstenberg fordert. Jene „innere Stärke", die das Vorwort bestätigt, indem sie alle Regeln beiseite setzt, weil sie auch ohne ihre Krücken stark sein kann, nur ohne sie. Jene „innere Stärke", die der Rationalist Mendelssohn natürlich nicht erfühlte. Aber man braucht Mendelssohns Kritik nur zu lesen, um zu wissen, wie weit Klopstock seiner Zeit voranschritt. Sie hat sehr lange gebraucht, um ihn einzuholen. Der „Ugolino" ist das Sprungbrett von Klopstock zu Kleist. Gerstenberg hat den „Tod Adams" nicht nur verstanden, sondern auch erlebt. Fand er neben der „inneren Stärke" doch auch jene natürliche Fülle in den Familiengruppen um Adam, die er beide zu vereinigen strebte. Aber noch etwas anderes ist sicher hinzugekommen, um Gerstenberg zu veranlassen, dem Vorbild Klopstocks auch auf dramatischem Felde zuzustreben. Gerade weil nicht nur der Dramatiker, sondern auch der Musiker Gerstenberg durch den „Tod Adams" geweckt wurde. Denn Klopstocks „biblisches" Drama und das Gerstenbergs nach dem Dante sind beide im höchsten Sinne durchkomponierte Dramen.

2.

Wer uns bis hierher gefolgt ist, wird schon wissen — auch ohne die Feststellung zu Eingang des vorigen Abschnitts —, daß wir nicht der allgemeinen Ansicht sind, „die Formlosigkeit" des „Ugolino" habe Anstoß gegeben „zu der stürmischen Bewegung, welche sich bald im allgemeinen Originalitätsdrange" offenbarte[1]. Der

„Ugolino" ist selbstverständlich im Zusammenhange der gesamten Gerstenbergischen Existenz als Vorläufer der neuen Zeit zu betrachten. Was darüber zu sagen ist, ist im wesentlichen bereits in den vorhergehenden Kapiteln gesagt worden. Der „Ugolino" als Drama aber hat nicht durch seine Formlosigkeit auf die kommende Generation gewirkt, weil er, von Einzelheiten wie den Kinderszenen, abgesehen, überhaupt nicht auf sie gewirkt hat. Man könnte höchstens sagen, daß eine in den „Ugolino" hineininterpretierte Formlosigkeit die Exzesse der Sturm- und Drang-Dramatik rechtfertigen sollte. Das Mißverständnis, die unerhörte Intensität, mit der im „Ugolino" eine rasende Seele in allmählicher Entwicklung eine Entfesselung von allem vornimmt, wodurch das bisherige Drama gefesselt war, für eine Auflösung jeglicher Form zu halten, ist aber ganz gewiß nicht dem Dramatiker Gerstenberg in die Schuhe zu schieben, wohl aber dem Kritiker Gerstenberg, indem er Shakespeare produktiv machte für den deutschen Geist. Der mißverstandene „Ugolino"-Dichter war gar nicht notwendig, weil der mißverstandene Dichter des Lear, des Othello usw. auch ohne ihn die Szenensetzen hervorgebracht hätte, die das hervorstechende Merkmal derjenigen Dramen aus der Feder der jungen Genies sind, die wirklich als Ausdruck der Zeit gelten können. Gerstenberg ist der einzige Dramatiker, der wirklich um das Problem der Vereinigung beider Stile ringt. Die nach ihm kommen, sehen gar kein Problem, weil sie nur Shakespeare sehen. Die Klassik geht wieder ganz andere Wege. Erst der angebliche „Romantiker" Heinrich von Kleist erlebt, wie Gerstenberg erlebt hat.

Ein Jahr vor Erscheinen des „Ugolino" schreibt der enorm begabte, wie Gerstenberg in Kopenhagen lebende Helferich Peter Sturz in seinem „Brief über das deutsche Theater an die Freunde und Beschützer desselben in Hamburg", den er seinem Trauerspiel „Julie" voransetzte, die folgenden bedeutsamen Worte[2]: „Der Endzweck der Alten im Trauerspiel war, eine tragische Begebenheit in ihrem rührendsten Lichte zu zeigen, und durch das ganze, nicht durch das Colorit des Details, denn zu bewegen, denn zu schreiben. Ihre Stücke sind daher voll von vortrefflichen Situationen, von großen Sentiments und von der Ihnen eigenen hohen unnachahmlichen Einfalt, aber sie sind beynahe ohne Contrast, und ganz ohne Charaktere, die Helden wurden nach einem be-

stimmten Ideal, wie ihre Götter gebildet, Homer hatte die Außenlinien der meisten entworfen und kein nachfolgender Dichter war so kühn, an dem ehrwürdigen Riß nur einen Zug zu verändern."

Sehen wir zu, ob Gerstenberg so kühn war, ob er, wie Sturz sagt[3], ein Mittel zu finden wußte zwischen der Kühnheit der Engländer und dem (auch nach dem Lessing des 17. Literaturbriefs) „furchtsamen Franzosen"[4].

Als der Hamburger Kritiker Gerstenberg die „innere Standhaftigkeit" des „Philoktet" und die „innere Größe" des Laokoon verteidigte, hat er die Komposition seines „Ugolino" verteidigt. Als er sich für den „Reichtum der Komposition" einsetzte, hat er für die seelische Entfaltung des Charakters im Drama Propaganda gemacht. Gerstenberg hat seinen Instinkt für das Drama bewiesen dadurch, daß er, unbekümmert um alle Schulregeln — die, weiß Gott, auch heute noch nicht überwunden sind, zum mindesten nicht in den Primen unserer Gymnasien! — erkannte, daß Drama nicht „Handlung" ist und nicht „Charakterdarstellung", sondern Komposition. Die Komposition gibt den Charakteren das Leben, die Komposition schafft die Handlung. In der Komposition sind alle Widersprüche zwischen „Handlungsdrama" und „Charakterdrama" aufgelöst, die nur entstehen konnten, weil jenes nicht Drama, sondern dialogisierte Rhetorik, dieses nicht Drama, sondern Spektakel für die Schaulust war. Sophokles „Simplicität" ist es nicht deshalb, weil ihr die Entfaltung des Charakters fehlt und Shakespeares „Charakterdramen" sind die komponiertesten der Weltliteratur. Gerstenberg erlebt das Formproblem vergangener Jahrhunderte an dem zentralen Punkt, wo es sich selbst aufhebt: er erlebt es als Kritiker, der erlebt, indem er erkennt, daß die ganze Schulweisheit vom Schicksalsdrama der Alten und Charakterdrama der Modernen ein Unsinn ist, weil Schicksal und Charakter keine Gegensätze sind, sondern sich gegenseitig bedingen. Er hat weit mehr Organ für den Nerv des Dramas als die ganze folgende Generation, weil er weit mehr Organ für Shakespeare hat. Wenn Herder gegen die Kantische Ästhetik tobt, so tobt der Entbinder des (wie er es sah) formlosen Genies Goethe gegen den, der wieder die Form wollte. Herder übersah, daß die angeblich „leerste Wortform" und die „Materie der Empfindung" gar keine Gegensätze sind. Der Kritiker Gerstenberg aber übersah das nicht, weil

er, wie der „Ugolino" beweist, Shakespeare eben doch nicht nur als Kraft und als Weltall erlebte, sondern auch als Dramatiker, der baut und gliedert und gipfelt. Man kann kein verkehrteres Urteil über den „Ugolino" fällen, als wenn man, wie Gundolf, behauptet, das Stück sei aus dem Mißverständnis geboren, Shakespeares Leidenschaft sei eine bloß sinnliche Qualität[5]. Weil es keine Schuld und keine Sühne gibt — einmal angenommen es gäbe sie in einem höheren Sinne, als die Regel wollte, wirklich nicht? Wer so elementar Haß und Liebe erlebt, daß sie zu Visionen so erschütternder Art werden, wie im „Ugolino", hat zu dem seelischen Leuchten, das um Shakespeare ist und zu den seelischen Tiefen, die er aufweist, doch wohl die innerste Beziehung. Wer so auf Szenen entfesselter Raserei und der Verzweiflung solche der seelischen Ruhe und der Hoffnung folgen lassen kann, hat das letzte Geheimnis des Dramatikers Shakespeare verstanden — besser nicht nur als die Folgezeit, besser auch als ein großer Teil der Dramatiker, die das 19. Jahrhundert hervorbrachte.

Nur scheinbar widersprechen diese Ausführungen der von mir verschiedentlich unterstrichenen Tatsache, daß der „Ugolino" nur wenig mit Shakespeare zu tun habe. Vielmehr durfte Gerstenberg an Gleim schreiben: „Für einen Nachahmer von Shakespeare hält man mich vermutlich deswegen, weil ich Shakespeare bewundere. Es ist unnötig, darauf weiter etwas zu antworten, als — daß ich viel nachzuahmen haben würde, wenn ich alle die nachahmen sollte, die ich bewundre. Und worinnen sollte ich Shakespeare wohl beim Ugolino nachgeahmt haben? In der Ökonomie des Stückes? im Detail? Ich wollte, daß man mir ein Exempel davon anführte: nur mit der Bedingung, daß man nicht für Nachahmung ansehe, was aus einer Ähnlichkeit der Materie entspringt?" Ähnlichkeit der Materie! Gerade weil Gerstenberg Shakespeare verstand, wo ihn die englischen Komödianten ebenso mißverstanden wie die jungen Genies, gerade darum ist in seinem „Ugolino" nichts oder wenig von dem, was die Kritik der Zeit sowohl wie moderne Literarhistoriker als „englisch" oder „shakespearisch" empfanden. Die kompositionelle Kraft Shakespeares hat auch die Gerstenbergs entzündet oder wenigstens den Wunsch, sich mit der Shakespeares zu messen. Daher die „innere Stärke", die „Simplizität" der Anlage, die eben Gerstenberg nicht nur in der Antike, sondern

auch mit sehr großem Recht bei Shakespeare sah. Der „Reichtum der Komposition“, die „Fülle“, die sieht er nicht, wie die vorgehende und unmittelbar folgende Zeit, im Detail, in der Aktion, im Wechsel des Schauplatzes — wo sie sich ja auch bei Shakespeare nicht findet — sondern in der Entfaltung des Charakters, in der allmählichen Entwicklung einer Leidenschaft. Es ist also eine völlige Umkehrung der Vorstellungen, welche die endliche Synthese herbeigeführt hat. Oder vielmehr: es ist die Erkenntnis, daß die Synthese gar nicht durch die Vereinigung zweier angeblich sich ausschließenden Stilprinzipien erfolgen konnte, sondern durch ein neues Erfassen vom Wesen des Dramas, das sowohl in seiner antiken wie in der Gestalt Shakespeares erfüllt ist. Bei Gerstenberg ist das ein höchst bewußter Vorgang, bei Klopstock ein elementarer (nur daß ich noch, um die Entwicklung zu zeigen, mich bei Klopstock der Begriffe in ihrer herkömmlichen Prägung bedienen mußte). Gerade diese „Fülle“ des Charakters fiel den Zeitgenossen auf und auf die Nerven. Nichts bezeichnenderes, als daß der bedeutsamer Weise von Herder so maßlos überschätzte „Dramatiker“ Weiße die Minderwertigkeit des „Ugolino“ mit dem beweisen will, was seine Produktivität ausmacht: mit seiner sich allmählich zum Höhepunkt gipfelnden Leidenschaft. „Sobald ich meiner Einbildungskraft die vollen Zügel lassen will,“ schreibt Gerstenbergs ehemaliger Mentor an Uz[6], „ein Objekt auf jede nur mögliche Seite drehen will, so ist nichts leichter, als gewisse Gedanken zu erhaschen, die neu und originell scheinen, im Grund aber bizarr und unnatürlich sind.“ Damit sagt der gute Christian Felix gar nichts anderes als: es ist nichts leichter, als Shakespeare zu sein. Daß er das wirklich glaubte, hat er dann ja auch als Dramatiker bewiesen.

Der Kampf Gerstenbergs, wie wir jetzt sagen dürfen, um das Drama an sich, (nicht mehr um die Vereinigung zweier Stilprinzipien), ist der Kampf um die Kunst überhaupt. Philosophisch hat sich Shaftesbury um ihn gemüht — der in diesem Zusammenhang wirklich mit Recht genannt werden darf, nicht, weil er Gerstenberg „beeinflußt“ hätte, sondern weil er den philosophischen Ausdruck gefunden hat für den alles überwölbenden Dualismus, in den Gerstenbergs Übergangsnatur schließlich auch noch einmündet: in den Dualismus zwischen der alle Schranken verachtenden

Selbstherrlichkeit des Genies, das damit die Schönheit der Welt widerlegt und der auch dann entstehenden Disharmonie, wenn der Künstler sich dieser Schönheit beugt und damit sein Künstlertum widerlegt. Auch ohne Shaftesbury hätte in einer Zeit, in der die Persönlichkeit neu entdeckt wird, dieser Dualismus in einer ganzen Furchtbarkeit erlebt werden müssen. Furchtbarer, als Shaftesbury selbst ihn erlebt hat. Denn Shaftesburys Lehre von dem vollkommenen Charakter, den der Dichter darstellen soll, um den Folgen zu entgehen, die für ihn eine von innerster Teilnahme erfüllte strictest imitation of nature haben mußte, ist gut für die Morallehre, nicht aber für den dramatischen Menschen. (Wie wenig, lehrt Schiller nach dem „Don Carlos".) Der „Ugolino" ist auch ein Beweis gegen diese Art von Überwindung des Dualismus, die in Wahrheit eine Umgehung ist.

Um dem außerordentlichen Phänomen gerecht zu werden, das der „Ugolino" darstellt, müssen wir also von jetzt an mit allen überkommenen Schulvorstellungen brechen. Das heißt nicht: ablehnen, den „Ugolino" aus der Zeit heraus verstehen wollen, aus der er geboren wurde. Im Gegenteil! Das Verständnis des „Ugolino" heißt: verstehen, wie er die Zeit überwindet, das Verständnis des „Ugolino" heißt: verstehen, wie hier jemand zum erstenmal in der Geschichte des deutschen Geistes um das Drama ringt. Das Verständnis des „Ugolino" heißt aber auch: verstehen, warum dieser große Vorläufer Heinrich Wilhelm von Gerstenberg doch an seinem gewaltigen Wollen scheitern mußte. Freilich zeitigte dieses Wollen ein Ergebnis, das nicht nur alle unter dem Namen von Dramen gehenden Bearbeitungen des Ugolino-Stoffes der Vor- und Nachzeit weit hinter sich ließ, sondern auch die Werke mancher viel gerühmten Dramatiker des kommenden Jahrhunderts. Der bedeutendste Dramaturg dieses Jahrhunderts, Karl Immermann, hat sich nicht von der Shakespearomanie verführen lassen und den „Ugolino" als einziges modernes Drama von wahrhaft antikem Charakter gerühmt.

Lessing hat viele dramatische Pläne gehegt. Er wollte nicht nur einen rasenden Masaniello dramatisieren, auch einen „Philoktet" hat er erwogen. Aber er kam nicht zur Ausführung, weil Lessing, der Kritiker, der Erkenner der Zeitsymptome, weiter war, als Lessing, der Dichter und Dramatiker. Lessing, und namentlich

der junge Lessing, ahnt schon Dinge, die Lessing, der Dramatiker nicht zu bewältigen vermag. Lessing steht wesentlich darum in der neuen Zeit, weil er als Erkennender den dramatischen Könner überflügelt (daß äußere Dinge, wie die Abneigung gegen die literarischen Merkmale der dichterischen Jugend, die Erkenntnis wieder trübten, hat damit nichts zu tun). Es ist immer das Zeichen aufwühlender und werdender Epochen, daß die vorbereitende Generation — schon der Name sagt es! — durch kritisches, nicht durch Visionen schaffendes Künstlertum bestätigt wird. Aber auch der Kritiker Lessing ist — wir haben es an zahlreichen Stellen dieses Buches erfahren — nicht zum zentralen Erlebnis der Kommenden vorgestoßen. Lessing, der Dichter, hat den Massaniello- und Philoktet-Plan fallen lassen müssen (ich nehme an, daß es ihm auch in diesem darum zu tun war, die allmähliche Entwicklung eines Besessenen, von der Leidenschaft Besessenen, zu schildern). Weil nämlich Lessing, der Kritiker, die Hauptfrage, die zur Entscheidung stand in den Jahren, als es darum ging, die Aufklärung zu überwinden, die revolutionäre Tat, die in der Luft lag, nicht förderte, sondern hemmte. Lessings „Laokoon" hat für das, was Gerstenberg und Herder „Kraft" nennen, kein Organ, weil Lessing im Grunde von dem Dogma der „malenden" Poesie nicht loskam, sondern sich nur dadurch von der Aufklärung unterschied, was selbst der große Friedrich Theodor Vischer verkannt hat, daß er das poetische Gemälde, nicht, wie das wirklich gemalte, im Raum, sondern in der Zeit dargestellt wissen wollte. Der Ausdruck dieser Theorie ist das Drama Lessings. Mit Recht hat man es Zieldrama genannt[7]. Lessing ging es nur um dieses Ziel, um den Schluß, um das Schluß-Bild. Daher ist sein Drama auch nur „Handlung", deren Schluß das gewollte Ziel erreicht, wie der fertige Schild des Achilles das Ziel des Homer war. Die „Handlung" ist lediglich um der letzten Szene willen da, wie die Darstellung des werdenden Schildes lediglich um des fertigen Schildes willen da ist. Darum ist Lessings „Handlung": kausale Verknüpfung aller einzelnen Teile, Psychologie und Tugend an Stelle der Leidenschaft. Das ist aber nie und zu keiner Zeit wirklich Drama gewesen. Nicht bei Shakespeare und — nicht: noch weniger, sondern: ebensowenig in der Antike. Erst die banausische Schulästhetik, der mißverstandene Aristoteles und der Oberlehrer, der in der Prima den „Laokoon"

und die „Minna“ „durchnimmt“, haben dem charakterisierenden Drama Shakespeares das Handlungsdrama der Griechen gegenübergestellt. Nietzsche hat vollkommen Recht, wenn er im „Fall Wagner“ behauptet, daß es ein Unglück für die Ästhetik war, daß man das Wort „Drama“ immer mit „Handlung“ übersetzt hat. Das griechische Drama wollte die große Pathosszene, das Pathos nicht des Handelns, nicht des Tuns, sondern des Geschehens. Damit aber war die Handlung negiert, ausgeschlossen, vor dem Beginn gelegt oder zwischen, d. h. hinter die Szene.

Man sieht, wie wir uns von hier aus dem „Ugolino“ nähern (ohne daß — ich betone das noch einmal — der Gesichtspunkt: ob „antik“ oder „shakespearisch“ für uns noch irgendwelches Interesse hätte; uns geht es um die Erkenntnis des zeitlosen Dramas aus den Bedingungen seiner Zeit[8]). Das Drama als „Geschehen“ entspricht dem, was Lessing, vom Massaniello-Stoff entzündet, ahnend plante: die allmähliche Entwicklung einer Leidenschaft im Drama. Das Drama als „Geschehen“ entspricht der Vorstellung Herders, der als die Grundlage der Poesie das werdende, d. h. geschehende Werk will, im Gegensatz zu der bildenden Kunst, die das „da“ seiende Werk will. Das Drama als „Geschehen“ will die Entbindung und die Entwicklung einer seelischen Leidenschaft. Das Drama als „Geschehen“ will — den „Ugolino“. Will ihn, was jetzt besonders stark hervorgehoben werden muß, bevor Gerstenberg zu der Lessing-Herderischen Streitfrage Stellung nahm und, das ist wichtiger, Stellung nehmen konnte: Herders kritische Wälder erschienen 1769. Somit fällt der Dichter Gerstenberg das entscheidende Urteil gegen Lessing, bevor der Kritiker Herder es ausgesprochen und (kritisch) begründet hat. Der „Ugolino“ gehört zu den sehr seltenen poetischen Erzeugnissen des deutschen Geistes, die nachher ihre kritische Legitimation erfahren (freilich, ohne daß es Herder oder sonst jemandem einfiel, es zu bemerken). Wir werden freilich sehen, daß der „Ugolino“ auch eher das Produkt eines kritischen denn bildenden Geistes ist. Aber — trotz des Vorgängers Klopstock: in diesem einen Falle ist Herder der Aristoteles Gerstenbergs geworden. Der „Ugolino“ bedeutet — und nicht nur in diesem freilich wichtigsten Punkt — die Überwindung des „Laokoon“ . Der „Ugolino“ bedeutet aber auch — und wieder: nicht nur in diesem einen Punkt — die Überwindung des

„Sturm und Drangs". Indem der „Sturm und Drang" das Drama als „Geschehen" bei Shakespeare leugnete, der es doch genau so hat, wie die Antike, und sich an die Merkmale der Technik hielt, beging er denselben Fehler im Hinblick auf Shakespeare, den Lessing beging im Hinblick auf die Poesie, als er das Seelische zum technischen Vehikel herabdrückte. Der „Ugolino", nicht das Drama der jungen Genies, bedeutet die Emanzipation der Seele im deutschen Drama. Ugolino ist der enthistorisierte und entheroisierte Held der französischen Tragödie. Ugolino ist der adligste Vorläufer Tassos.

„Die Geschichte dieses Dramas ist aus dem Dante bekannt." So lautet der erste und entscheidende Satz von Gerstenbergs lapidarem „Vorbericht". Trotz Meinhard: so bekannt war Dante nun gerade nicht. Aber Gerstenberg will, daß er bekannt ist. Weil er die „Geschichte" Ugolinos nicht voraussetzen, sondern beiseite schieben will. Weil ihn die Kämpfe in Pisa, die Streitigkeiten zwischen Guelfen und Ghibellinen, die Intriguen Gherardescas und seines Gegners Ruggieri gar nicht interessieren. Denn er schreibt keinen Braweschen „Brutus", kein Intriguenstück, wie seine Vorgänger und Nachfolger, die den „Ugolino"-Stoff „dramatisieren", d. h. in „Handlungen" zerlegen. Ihm geht es einzig und allein um das seelische Geschehen, dessen Entwicklung in einem großen Menschen er zur Darstellung bringen will. Was Schlegel geahnt hat, als er den Unterschied zwischen dem Intriguen- und dem Charakterstück festgelegt hatte, wird bei Gerstenberg höchste kritische Überzeugung. Schlegel kommt zur halben Erkenntnis durch Vergleich: also rationalistisch. Gerstenberg zur ganzen — nämlich des Dramas an sich — durch Erlebnis: also irrationalistisch. Hätte Gerstenberg nicht die Schleswigischen Literaturbriefe geschrieben, nicht den Brief an Lessing und den an Gleim, so würde man das wohl schon eher erkannt haben[9]. Aber es war und ist nicht das erstemal, daß die Wissenschaft theoretische Erörterungen gewaltsam in das Werk des Dichters hineininterpretierte. Die Hebbelforschung kann ein Lied davon singen und die der Romantik noch mehr[10]. Damit wird das Verständnis nicht gefördert, sondern gehemmt. Selbstverständlich: ein Merkmal des seelisch „geschehenden" Dramas kann sich nicht nur, sondern wird sich bei Dramen finden, die bereits vorhanden waren, als der „Ugolino" gedichtet

wurde, also z. B. bei den antiken Dramen oder bei den Dramen Shakespeares. Aber diese Merkmale haben für uns nur Wert als Merkmale des „Ugolino" und im Hinblick auf das deutsche Drama vor ihm, nicht als Merkmale anderer Dichter und ihrer Schöpfungen. Gerstenberg hat dem Herkules, um mit Mendelssohn zu reden, nicht seine Keule entwandt, sondern sich seine eigene geschaffen. Wenn er an Lessing schreibt, daß ihm eine weitläufige Exposition immer anstößig gewesen sei und der Dramatiker sich vornehmlich hüten müsse, diese Exposition „in eine Erzählung zu legen, weil es in den meisten Fällen einen höchst unangenehmen Mangel an Kunst verräth", so wendet er sich damit nicht nur gegen technische Ungeschicklichkeit, sondern verteidigt seine „Hauptidee" der seelischen Entwicklung einer Leidenschaft, die historische Voraussetzungen ausschließt. Gerstenberg negiert die Geschichte, weil er die Vorgeschichte negiert. Nichts bezeichnenderes für die Kluft zwischen unserem Autor und dem „Sturm und Drang", als daß Ludwig Philipp Hahns „Aufruhr zu Pisa" gerade die Vorgeschichte zum „Ugolino" darstellt. Und wie darstellt! Man braucht nur den Eingang beider Werke ins Auge zu fassen, um den Unterschied zu begreifen zwischen einem Dichter, der um das Drama ringt und einem Nachahmer, der Shakespearesche Elemente benutzt, ohne ihre Bedeutung zu begreifen. Hahn beginnt mit einer Exposition zur Exposition, in der das Materielle, der Inhalt, um seiner selbst willen da ist. Die Kunst Shakespeares, aus den Worten die Atmosphäre hervorwachsen zu lassen und aus ihr wieder neue Worte, welche sie verdichten, kann er nicht einmal begriffen haben. Seine Posten reden, um etwas mitzuteilen, nicht um den Ton des Dramas anzuschlagen und weiterzuleiten (wie etwa im „Hamlet"). Gerstenberg gibt den Ton mit dem ersten Wort. Es muß schon jemand eine große Überzeugung von seiner Kraft, zu steigern, haben, wenn jemand ein Drama so beginnen lassen kann, wie Gerstenberg seinen „Ugolino". „Hilf dem armen Gaddo, mein Vater! Sein Anblick dringt mir ans Herz", sagt Anselmo und, nach dem Ugolino eine kurze Antwort gegeben hat, die den Mann charakterisiert, der sich nicht beugen will, am allerwenigsten dem Schicksal, fährt Anselmo fort: „Ich dachte nicht, daß es so böse Menschen auf der Welt geben könnte. Warum hat der Turmwärter dem armen Gaddo nichts zu essen gebracht? Ein tückischer Mann,

der Turmwärter!" Die Welt dieses Dramas wird durch die Klage des Knaben aufgerissen. Wir werden nicht vorbereitet, sondern von Anfang an hineinversetzt in die große Tragik dieses Stückes, für die Gerstenberg als Symbol den Hunger gefunden hat. Gerstenberg gibt nicht tragische Fabel, nicht „Handlung", wie seine Vorgänger und die Franzosen, sondern die Tragik selbst. Diese Tragik wächst nicht aus dem (materiellen) Hunger empor, sondern sie steigert sich an der seelischen Not, die er erweckt. Weil Dantes Erzählung ihm als Hauptmotiv, als Thema — man merkt den Musiker Gerstenberg! — den Hunger gab, deshalb und nur deshalb, hat er den „Ugolino"-Stoff gewählt. Denn wo konnte sich die „innere Stärke" als Grundlage der Poesie und wo konnte sich die (Herdersche) „Kraft" als Grundlage des Dramas intensiver beweisen, als dort, wo ein Vater mit seinen drei Kindern in einem Turm eingesperrt ist, ohne das der Leib die Mittel empfängt, die ihn erhalten! Was ist der Turm des alten Moor gegen diesen Turm der Gherardescas! Alles Grauen und aller Wahnsinn der Seele mußte hier entfesselt werden — und wird in grandioser Steigerung entfesselt. Das französische Drama und seine deutsche Nachahmung waren Technik, Psychologie, Deklamation. Gerstenberg überwindet den (aristotelischen) Kausalzusammenhang, die logische Konsequenz der Technik, den Effekt des rednerischen „Glanzes". Gerstenberg braucht keine Technik, weil er die Form hat, weil seine „Handlung" nicht Gerüst ist, sondern seelische Entfaltung. Gerstenberg braucht keine Psychologie, weil er die Fähigkeit in sich spürt, das Drama aus der Besessenheit seiner Personen, seines Helden emporzutreiben. Gerstenberg braucht nicht die „schöne Rede", die rethorische Einlage, (in der sich meist das Dichterische seiner Vorgänger allein auswirkt, obwohl es auch dann im dramatischen Zusammenhang nicht dichterisch ist, denn es soll „erklären") weil er nicht zu deuten und zu kommentieren braucht. Denn es gibt kein Problem, sondern ein Thema. Und dieses Thema ist das Thema aller großen Dramatik: der Dämon Mensch, der, solange er „da" ist, die Welt beherrscht und jede andere Herrschaft, auch die Gottes, außer Wirksamkeit setzt. Die maßlose Vereinzelung, nach Hebbel die einzige „Schuld" des Individuums — ich komme noch darauf zurück — ist auch die „Schuld" Ugolinos. Wem hier die „Spannung" fehlt, beweist nur, daß er noch nach französischem

Muster oder nach Gustav Freytag Kritik übt. Denn Gerstenberg will keine andere Spannung als durch Entwicklung seines Themas. Seine Durchführung bedingt die Überwindung des Monotonen, d. h. die Fähigkeit, das seelische Leid zu stufen, zu steigern, zu mindern, abzuwandeln und wieder zu steigern. Wir halten zunächst fest: die Größe der Konzeption ist anerkannt. Ein Formproblem ist zur Vision geworden. Der Einsatz des „Ugolino" ist wirklich so etwas wie die Überwindung des Dualismus. Hier ist ein Höchstes erreicht. Freilich nicht: rationalistische Klarheit. Der Dichter, der den Anfang des „Ugolino" gestaltete, hätte einen Odoardo erstochen, weil er den Prinzen nicht ersticht. Aber hier ist mehr, unendlich vielmehr als klares Begreifen: hier ist die Suggestion der Atmosphäre, weil die Menschen in eine Schicht reichen, die jeder Logik sich entzieht. Bei den Franzosen wird über die Handlung geredet. Lessing fordert, daß wir auf dem Theater lernen (!) sollen, was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde. Bei Gerstenberg wird die seelische Aktion nicht rationalistisch Anlaß, sondern geheimnisvolle Quelle für die dialogische Entwicklung, die dann wieder die seelische Aktion entwickelt. Bei Gerstenberg lernen wir nicht, sondern erleben (mehr als er selbst weiß). Und das, was nach Lessing gelernt werden soll, interessiert uns deshalb gar nicht, weil wir Lessings Fragestellung vor der seelischen Raserei, deren Zeuge wir sind, überhaupt nicht begreifen. Gerade am „Ugolino" steigert sich der Gegensatz Lessing - Gerstenberg ins Zeitsymbolische[11]. Lessing hat es ja selbst mit aller wünschenswerten Deutlichkeit ausgesprochen — was jede Zeile der „Emilia Galotti" bestätigt —, daß wir überall den „natürlichsten und ordentlichsten" Verlauf sehen müssen, damit wir jede Situation, in der sich die Personen des Dramas befinden, so ergreifen, begreifen können, daß wir dasselbe tun, wie sie. Lessing macht die Fabel menschlich, indem er sie durch Motive erklärt. Gerstenberg zeigt die „Menschlichkeit" als notwendige Natur, ja er identifiziert den Menschen mit der Natur. Darin beruht die Größe Ugolinos: daß er als Natur, die kein Gesetz über sich anerkennt, sich solange, von seiner Besessenheit getrieben, behauptet, bis ihn diese Natur selber fällt. Gibt es eine Tragik, die dieser gleich käme? Nur bei Kleist und es mag schon hier gleich gesagt sein, daß Ottokar Fischer vollkommen Recht hat,

wenn er in einer viel zu wenig beachteten oder falsch verstandenen[12] prachtvollen Schrift den „Guiskard" in die Nähe des „Ugolino" rückt. Lessings Menschen sind berechenbar und Lessings Handlung ist Kettenrechnung. Gerstenbergs Ugolino ist unberechenbar und seine Handlung ist seelische Entfaltung im Dialog. Im rationalen Drama ist „Rache" ein Problem, das am Anfang — „gestellt" und am Schluß „gelöst" wird. Gestellt und gelöst wie eine Aufgabe, deren Resultat von vornherein feststeht. Gerstenberg stellt weder noch löst er. Auch Ugolino will sich rächen an seinem Todfeind, auch ihn treibt *eine* Leidenschaft. Das scheint eine Übereinstimmung zu sein mit der großen französischen Tragödie. Sicher: wenn man an die Klassifizierung der Literaturgeschichte denkt, so steht dieser Ugolino einem Polyeucte näher als einem Götz. In Wahrheit hat er aber mit beiden nichts zu tun. Polyeuctens „Leidenschaft" ist ein starrer Wert, zu dem „Handlungen" erfunden werden, um seine Starrheit zu unterstreichen. Ugolinos Leidenschaft ist abgewandelte und gesteigerte seelische Kraft, eine variable Energie, die der „Handlung" entraten kann, weil sie selbst Handlung ist. Götz von Berlichingen ist, banal gesprochen, eine „runde Figur". D. h. seine Existenz ist die Existenz der Welt. Ugolinos Existenz ist der Widerspruch zur Welt — wie Penthesileas Existenz Widerspruch zur Welt ist. „Götz" ist nicht weniger Harmonie als die „Iphigenie"; „Ugolino" ist Disharmonie und Chaos, wie die „Penthesilea" Disharmonie und Chaos ist. Gerstenberg und Kleist haben den Willen zur Form. Daher bei jenem die neue Bedeutung des „Locals". Nur daß in dieses „Local" ein Chaos *hineingezwängt* ist, nicht eine mathematische Größe *hineingestellt*. Wo aber etwas *hineingezwängt* ist, will es sich *hinauszwängen*: die chaotische Seele will sich entfalten und die Intensität dieser Entfaltung ist umso größer, je enger die Grenzen der ihr gezogenen Welt sind. Daher die Anlage des Werkes im engsten Raum, daher die geniale Stoffwahl, die diese Anlage ermöglichte. Der formale Dualismus zwischen Gerstenbergs „innerer Stärke" und „Fülle" hat sich hier so produktiv erwiesen, daß er überwunden erscheint.

Im engsten Raum spielt der „Ugolino" in einer einzigen Nacht. Also scheinen die Einheiten bewahrt. Sie sind es nur äußerlich. In Wahrheit ist Gerstenbergs Turm etwas völlig anderes als der konventionelle „salle" der Franzosen. Er ist nicht dessen Be-

stätigung, sondern dessen radikale Widerlegung, radikaler als alle Rodomontaden der kommenden Generation. Nicht nur der Hunger, das physiologische Motiv ist in diesem fabelhaften Stück verseelischt, sondern der Raum wird zum Ausdruck dieser Seele — wie heute etwa in Goerings „Seeschlacht" der Panzerturm oder noch vorher der Turm des Strindbergischen „Totentanz". Das ist nicht so zu verstehen, daß etwa der Raum Lokalfarbe erhält. Das ist auch eine Entdeckung, die gemacht werden mußte und an Shakespeare gemacht wurde. Bei Gerstenberg wird der Raum zum Sinnbild. Zum Sinnbild der furchtbaren seelischen Einsamkeit der in ihn eingesperrten Menschen. D. h. aber durchaus nicht etwa, daß der Raum nun etwas „bedeuted", etwa eine Parallele zu den seelischen Vorgängen. Der Raum treibt vielmehr die Entwicklung der seelischen Raserei, er gliedert und stuft sie. Wie die drohende Gewalt des Raumes die seelische Qual steigert — das ist bewundernswert. Das ist „Simplizität", die echte, wenn man will: die antike und nicht die französische von einer Regel abgeleitete. Wenn im vierten Akt Anselmos Wahnsinn ausbricht, als die Turmtür verschlossen wird, wenn kurz vorher wieder ein Strahl der Hoffnung aufflammt, der brutal erstickt wird — erhalten die Wände des Turms eine Gewalt, gegenüber der sämtliche Tyrannen der französischen Tragödie zu Marionetten erstarren. Für Sophokles war das Pathos die Hauptsache. Das Pathos zur Szene zu verdichten, ist der Sinn des antiken Dramas, danach bemaß sich auch die Stoffwahl. Verdichtung aber: das ist „Simplizität" und daraus folgt nicht logisch, sondern rhythmisch die Einheit des Orts und der Zeit. Gewiß: auch Racine, sogar auch Corneille haben um das Pathos gerungen. Aber einerseits war ihr dramatischer Instinkt nicht stark genug, um den Stoff zu erspüren, der am geeignetsten war, um dieses Pathos zu erzeugen, andrerseits waren sie nicht Dichter genug, um dieses Pathos in seiner Steigerung zu geben. So konstruierten sie entweder die Einheit oder setzten sie voraus und wurden dadurch gehindert. Bei Gerstenberg durchdringen sich das Turmzimmer und die „stürmische Nacht". Sie sind Elemente der seelischen „Handlung", was sie bei den Franzosen nie sind. Die Einheiten sind also bei Gerstenberg etwas ebenso natürliches wie bei der Antike. Wie es sich bei dieser verhält, hat Herder ausführlich in Auseinandersetzungen gezeigt, die

zu bekannt sind, als daß ich hier noch einmal darauf einzugehen brauchte. Aber während im antiken Drama die Einheiten künstlerisch notwendig motiviert waren durch den Chor, wird bei Gerstenberg der Chor nicht nötig, weil er ihn in den Helden selbst verlegt. Mit dem Problem des Chors hat Gerstenberg, wie wir sahen, sich sehr eingehend beschäftigt. Wir dürfen annehmen: nicht erst nach Vollendung des „Ugolino". Gerstenberg hat ganz sicher vor dem Ugolino mit dem Problem des Chors gerungen, im Hinblick auf sein Drama gerungen. Seine sich widersprechenden Anschauungen sind immerhin ein mittelbarer Beweis dafür. Er hat zwar von einer Erneuerung des Chors im modernen Drama nichts wissen wollen, wie Pyra sie plante und Klopstock sie in den Bardengesängen der „Hermannschlacht" tatsächlich vornahm, die Gerstenberg in der „Minona" später nachahmte. Seine Abneigung beruht sicher auf der Abneigung gegen die Chöre der französischen Tragödie. Gerstenberg erkannte, daß die Chöre keine Ruhepunkte, sondern im Gegenteil gesteigertes seelisches Leben ausdrücken. Die Chöre der „Athalie" aber leiten die seelische „Handlung" nicht weiter, sondern sind lyrische Einlagen. Die französischen Chöre sind „ideale Zuschauer", aber nicht die antiken. Sicher hat Gerstenberg daran gedacht, auch den Chor auf die Bühne zu bringen. Er schreibt an Gleim, daß er den Ugolinostoff unter vielen dramatischen Sujets, mit denen er sich beschäftigte, ausgewählt habe. Das Problem, gerade durch den Chor die Steigerung und Gipfelung einer Leidenschaft hervorzubringen, hat bei diesen Plänen bestimmt eine Rolle gespielt. Aber im „Ugolino" konnte er darauf verzichten, weil Ugolino selbst an die Stelle des Chors tritt. Dieses „Verzichten" hat natürlich als Voraussetzung ein Ringen um die Form, das wir nur aus den späteren theoretischen Äußerungen erahnen können. Der Chor ist nicht reflektierender, sondern miterlebender Bestandteil der griechischen Tragödie, bei Euripides noch mehr als bei Sophokles. Ihn trifft alles Geschehen unerwartet. Diese Plötzlichkeit aber trägt zur Intensivierung der seelischen Spannungen bei — eben auch im „Ugolino", wo besonders vom vierten Akt an die Reflexionen des Helden den seelischen Entladungen des antiken Chors gleichkommen. Gerstenbergs Ringen um den Chor ist also etwas ganz anderes als das Schillers. Schillers Chor ist reflektierend, allgemein menschliches Raisonnement. Er

steht daher dem französischen Chor viel näher als dem antiken. Schillers gesamte Dramatik von „Wallenstein“ an hat eine starke Neigung zu dieser Art des Chors, die in der „Braut von Messina“ dann ihre Erfüllung findet. Daher bringt denn auch Schillers Drama der zweiten Periode die Entwicklung des deutschen Dramas nicht vorwärts, sondern zurück. Schiller hätte, wenn man sich einmal vorstellt, ihm wäre der Ugolino-Stoff entgegengetreten, und zwar in der Anlage der Gerstenbergischen Bearbeitung, ganz sicher einen Vertrauten des Helden eingeführt, der das Seelenleben Ugolinos als Sentenz begleitet und gedeutet hätte. Schiller, vom „Wallenstein“ an durchaus rationaler Dichter, hätte niemals die Kraft gehabt, eine einzige Leidenschaft so abzuwandeln wie Gerstenberg es getan hat. Der „Wallenstein“ selbst ist der beste Beweis dafür. Der „Wallenstein“ ist, nach Schillers eigener Terminologie, gegenüber dem „Ugolino“ sentimentalisch. Dieser, der Konzeption nach: naiv. Gerstenberg wählte den modernen Ersatz für den Chor, den Monolog. Aber er macht von ihm wahrlich nicht Gebrauch als Ruhestation und noch weniger benutzt er ihn als technischen Ausweg. Ugolinos Monolog zu Beginn des vierten Aktes ist gesammelter seelischer Ausbruch nach einer zehnstufigen Steigerung. Die erste Stufe ist gleich zu Anfang, wo Anselmo von dem Plan seines Bruders erzählt, vom Turme herabzuspringen. Der Heldenmut seiner Kinder erweckt in dem Vater eine neue Rache- und Haßflut. Die zweite ist die Mitteilung von der entdeckten Turmspalte, die den Wettstreit der Kinder zur Folge hat. Die dritte kurz vor Ende des ersten Aktes, wo Ugolino seinem Ältesten den Sprung verbietet, weil unter dem Turm Häscher lauern. Danach geht Ugolino „ab“. Ein Kulminationspunkt seelischer Depression ist erreicht. Unmittelbar darauf folgt die vierte, indem an Stelle Francescos nunmehr Anselmo den Posten an der Öffnung einnehmen will. Und am Schluß des Aktes bedeutet die Aussicht auf Hilfe von außen die fünfte Stufe. Die sechste ist Anselmos Mitteilung, daß es Francesco tatsächlich gelungen, den Turm zu verlassen. Die siebente und achte: Francescos unfreiwillige Rückkehr im Sarg und die Entdeckung der toten Gattin Ugolinos. Die neunte der vergiftete Brief und die zehnte die Mitteilung, daß der Turmschlüssel in den Arno geworfen ist. Damit ist alle Hoffnung aus. Die Herausschälung dieser zehn Stufen ist natürlich ein ganz ra-

tionalistisches Unternehmen. Es soll auch lediglich zeigen, wie Gerstenbergs Kunstverstand arbeitet. Diese zehn Momente äußerer „Handlung" sind ja nicht „Anlaß" der seelischen Entwicklung des Helden. Sie zeigen nur, wie Gerstenberg auch den äußeren Plan, den kein Dramatiker entbehren kann, zu gliedern versteht. Jetzt aber, wo den Unglücklichen alle Möglichkeit genommen ist, die Freiheit wieder zu erlangen, fordert die innere Situation den großen Ausbruch des „Helden". Jetzt wollen wir nicht „lernen", wie es in ihm aussieht, sondern der seelische Ablauf verlangt eine Stauung, die zugleich Sammlung und Weiterleitung bedeutet. Diese Stauung — die nicht Ruhe ist! — gibt der Monolog Ugolinos zu Beginn des vierten Aktes. Er führt für uns die Notwendigkeit mit sich, die Frage nach der „Schuld" Ugolinos aufzuwerfen, involviert also eine kurze Auseinandersetzung über diesen unglückseligen Begriff, der nicht nur in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts eine so mißliche Rolle spielt, sondern auch das Verständnis jeder Dramatik erschwert hat, die sich über die Regeln der Schulästhetik hinwegsetzt.

Zu Beginn des Monologs „schiebt Ugolino den Sargdeckel ab". Und im Anblick der toten geliebten Frau steigt die eigene Vergangenheit drohend vor ihm auf. „Hier (bei seiner Gattin) war ich angebetet! Ich heischte mehr. Ich wollte Sklaven im Staub meines Fußtritts sehen; und so verlor ich alles, was das parteiische Verhängnis mir geben konnte." Das ist das Eingeständnis einer Schuld. Es klingt schon gleich zu Beginn an, wenn Ugolino Anselmo fragt: „Kannst du — und du, mein sanfter Gaddo —, könnt ihr mir vergeben, meine Kinder?" Noch stärker: nicht Ruggieri, er selbst ist der Urheber des Verderbens. „Der Störer eurer Ruhe, der herrschsüchtige, der Verräter, der bin ich! Genug, Schmerzenssohn! Du hast nicht verdient, was du für mich leiden mußt." Auch die Kinder selber haben ein Bewußtsein von dieser Schuld. Es ist dieselbe Schuld, deren Verrina Fiesko anklagt. Pisa seufzte unter einem Tyrannen, Ugolino befreite es. „Aber", sagt Francesco, „nun blies ihm Ruggieri . . . . . . . den Gedanken ein, Pisas Wohl erfordere einen Beherrscher, niemand habe ein höheres Recht auf Pisas Diadema als Gherardesca. Gherardesca wagte den kühnen Schritt, den er sich nie verzeihen wird; und Gherardesca ward unglücklich." Und Ugolino selbst sagt kurz vor

seinem Monolog: „Pisa konnte mich strafen, um Pisa hatt' ich's verdient . . ." Der Monolog ist ein Ausbruch der Verzweiflung über seine Schuld. Er fühlt den Tod und er fühlt die innere Gerechtigkeit dieses Todes. Es scheint also, als ob Gerstenberg die tragische Grundlage, die Aristoteles verlangt, nicht angetastet hat. Aber es scheint auch nur so. In Wahrheit sieht die Sache ganz anders aus. Aristoteles hat eine Schuld deshalb verlangt, weil ohne sie das Unglück, das einen Menschen trifft, kein Mitleid, sondern Entsetzen hervorruft. In dem Briefwechsel, den er mit Nicolai und Mendelssohn über die Tragödie führte, hat Lessing die Berechtigung dieser Anschauung als verfehlt bestritten. Aber er verlangt doch an den Helden einen „Fehler" — genau so übrigens, wie später Schiller[13] — weil zwischen Charakter und Unglück eine ursächliche Verknüpfung bestehen müsse, damit beide ein „Ganzes" bilden könnten. Das ist so recht der rationalistische Lessing. Freilich hindert ihn diese Anschauung durchaus nicht, in der „Miß Sarah Sampson" von einer solchen Verknüpfung abzusehen (wodurch das Stück aber keineswegs weniger rationalistisch wird). Umso merkwürdiger ist es, daß Lessing über den „Ugolino" an Gerstenberg schreibt: „Die einzige Person, die vielleicht nicht ganz unschuldig leidet, leidet doch gar nicht in Proportion ihrer Schuld, ihres ἁμαρτημα, welches völlig außer dem Stücke ist, und von dem wir fast gar nichts erfahren." Doppelt merkwürdig ist dieser Tadel, als ja gerade in der „Sarah" die Verschuldung ebenfalls vor den Beginn des Stückes fällt. Aber Lessings Korrespondenz mit Gerstenberg über den „Ugolino" reißt ja überhaupt eine Welt auf zwischen zwei Generationen. Die Meinungsverschiedenheit ist von prinzipieller Bedeutung. Lessing ist, wenn auch in manchen Punkten freier, ein Schüler Aristoteles. Er ringt nicht nur um das Drama, sondern er schreibt es. Gerstenberg erlebt das Drama als ein Problem der Form und weiß außerdem, was ein tragischer Mensch ist und das hat Lessing nie gewußt. Die Frage, ob Ugolino eine Schuld hat oder nicht, ist völlig gleichgültig. Das „Mitleid" mit ihm wäre ebenso groß, wenn er völlig schuldlos in den Turm gekommen wäre, ja größer. Wenn Gerstenberg trotzdem eine Schuld voraussetzt, so tut er das wahrhaftig nicht um einer moralischen Wirkung willen, auch nicht wegen der berühmten „Reinigung der Leidenschaften", sondern ausschließlich darum, weil diese Schuld

geeignet war, das Problem, um das es ihm ging, leichter zu bewältigen: an dem Bewußtsein der Schuld konnte sich natürlich die Leidenschaft des Helden ganz anders entzünden, als ohne sie. Oder genauer: das Bewußtsein der Schuld gab die Möglichkeit, die Entwicklung des Helden allmählicher zu gestalten, durch sie war Variation und Gliederung zu erreichen. Darum allein ging es ihm. Ob das berechtigt war oder nicht: diese Frage aufzuwerfen wäre nicht nur nebensächlich, sondern auch widersinnig. Denn es hieße nichts anderes als mit vorgefaßten Meinungen, mit einem System an das Werk eines Mannes herangehen, der durch seine Schriften die ästhetische Unhaltbarkeit des Systems nachgewiesen hat. Im übrigen ist ja hinreichend ausführlich dargetan worden, worin die revolutionäre Bedeutung der Gerstenbergischen Absichten zutage tritt.

Aber: darf man vielleicht fragen, ob Ugolino Mitleid erweckt? Um diese Frage ad absusdum zu führen, braucht man sich nur einmal vorzustellen, man ginge an eine Kleistsche Tragödie mit derselben Frage heran. Gerade die Absurdität ist der beste Beweis auch für die fundamentale Neuartigkeit der Gerstenbergischen Tragödie. Trotzdem müssen wir bei diesem Punkt einen Augenblick verweilen, weil Lessing auf ihn seinen ablehnenden Standpunkt gegründet hat. Lessing schreibt an Gerstenberg: „Mein Mitleid ist mir zur Last geworden, oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf Mitleid zu seyn, und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung. Es ward mir auf einmal recht wohl, als das Stück zu Ende war, das ich ohne meine Neugierde . . . . . schwerlich zu Ende gebracht hätte“. Und auch Herder fragt in der „Ugolino“-Rezension, die für Gerstenberg doch vielmehr Organ hat als Lessing, „ob der Ugolino, der seinen Sohn Anselmo selbst, und das in Raserei, zum Todesopfer in seinem Blute macht — ob der Vater Mitleid erregen könne? — Ob nicht der Schauder über ihn sich zu oft mit Abscheu, dem bittersten Abscheu mischte?“ Wenn selbst ein Herder dem Mitleid eine so große Bedeutung zuerkennt, daß er ohne es an die Möglichkeit tragischer Wirkung gar nicht denkt, so zeigt das, wie stark auch er noch von der Poetik des Aristoteles abhängig war. Es zeigt aber auch, wie weit ein Gerstenberg gerade in diesem Punkt über Herder hinausgekommen war. Aristoteles negieren war unendlich vielmehr als sich in tifteligen Untersuchungen über

ihn einlassen, wie das die drei Freunde Lessing, Nicolai und Mendelssohn taten. Was dabei herauskam, ist sehr wenig. Aber dieses „Wenig“ ist freilich „aufklärend“ genug. Zeigt es doch, daß sich die Tragik — für die ihrem Wesen nach übrigens alle drei niemals Empfindung besessen haben, darin getreue Jünger der Aufklärung — aller rationalen Erkenntnis verschließt, daß sie überhaupt nicht in allgemein gültige Gesetze eingefangen werden kann (dagegen spricht nicht, daß es möglich ist, bestimmte Allgemeingültigkeiten für bestimmte Epochen des Dramas zu erkennen). Die Verschiedenheit der Lessingschen Anschauungen beweist ja außerdem auch, daß er keineswegs zu einem abschließenden Urteil über die Rolle des Mitleids gelangt ist. Einmal soll das Mitleiden die Leidenschaften reinigen ohne Hilfe der Furcht, „bloß dadurch, daß es den Menschen geselliger macht, indem er das Unglück seines Nebenmenschen wie sein eigenes fühlt“. Dann erkennt er aber, daß das gar keine Reinigung der Leidenschaften bedeutet, sondern eine Fertigkeit, „das Interesse unseres Nebenmenschen zu beherzigen und mit seinem Unglücke Mitleiden zu haben“. Später sieht er in der Katharsis eine rein moralische Wirkung und in der Dramaturgie bekennt er sich ausdrücklich zu der Auffassung, daß Reinigung nichts anderes heiße, als die Fähigkeit, die Leidenschaften in tugendhafte Fähigkeiten zu verwandeln. Daß von solchem Standpunkt aus ein Verständnis des „Ugolino“ ausgeschlossen war, leuchtet ein. Die Verwandlung der Leidenschaft in Moral lag unserem Heinrich Wilhelm allerdings ganz fern. Die einzige Verwandlung, die er wollte, war die ewige Verwandlung der Leidenschaft aus und in sich selbst bis zu jenem Gipfel, wo sie an sich selber zugrunde geht. Lessing hätte also den „Ugolino“ gar nicht begreifen können, auch dann nicht, wenn dazu das Verständnis des Formproblems nicht nötig gewesen wäre, das Gerstenbergs A und O war. Aus den Ausführungen Lessings sieht der Autor des „Philotas“ hervor. Aber gerade dieses Drama wird bedeutsam für den Punkt, den wir jetzt im Auge haben, für die Mitleidstheorie und in diesem Zusammenhang enthält der Briefwechsel mit Nicolai — obwohl er ja nicht bekannt war — eine Wichtigkeit auch für Gerstenberg und den „Ugolino“. Der „Philotas“ ist ein heroisches Drama und der „Ugolino“ ist es noch mehr. Aber das Heroentum ihrer Helden unterscheidet sich sehr wesentlich von dem damals üblichen Heroen-

tum, das ganz unter dem Einfluß der französischen Tragödie stand (die in diesem Punkt auf Aristoteles, der die Bewunderung gar nicht kennt, merkwürdigerweise keine Rücksicht nimmt; indem Lessing und Gerstenberg die „Bewunderung", wie wir gleich sehen werden, erweichen, überwinden sie also nicht das antike, sondern das französische Drama). Der bewunderte Held muß natürlich gerade eines Lessing besonderer Liebling sein — wie auch der ganzen Zeit — denn an wem konnten sich moralische Absichten stärker erweisen lassen, als an dem Heros, der alles Leid wie ein roché de bronze ertrug. Aber die französischen Tragödienhelden litten nicht, ohne zu klagen, sondern klagten, ohne zu leiden. Lessing wendet sich gegen den starren Helden. Von Corneilles Polyeucte, diesem vergnügten Märtyrer, will er nichts wissen, um so mehr von dem jammernden Ödipus und der „mehr als weibisch" jammernden Alkestis. Der Kampf gegen diesen Stoizismus gehört zu den Mitteln, den Klassizismus zu entthronen. Wie notwendig er war, zeigen Brawe und namentlich Kleists „Seneca"-Fragment. Bewunderung soll rühren, aber nicht dem Helden Gelegenheit geben, seine psychische Vollkommenheit zu zeigen, die in Wahrheit nur eine physische ist. Ausgezeichnet formuliert der „Laokoon" von den Homerischen Helden: „Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen." Aber ist Philotas ein wahrer Mensch? Ja, wenn man an Polyeucte denkt, nein, wenn man an Ugolino denkt. Lessing bemüht sich, Philotas und seine Todesbereitschaft zu vermenschlichen, indem er diese motiviert. Aber Philotas stirbt nicht viel anders als der Corneillesche Held, er ist glücklich und empfindet sein Opfer als einen Sieg. Ugolino erst ist der entheroisierte Held der französischen Tragödie, weil er den seelischen Strom hat. „Ach daß ich Vater und Mensch sein muß!" Aus den immerwährenden Klagen Ugolinos über die unschuldig hungernden Kinder spricht der Vater, Ugolino weint, als Anselmo singt und wenn er zum Schluß seine Lenden gürten darf als ein Mann, so nur, weil er unmittelbar vorher „bitterlich" geweint hat als ein Mensch. Wie hätte Gerstenberg auch sein großes Problem durchführen können, wenn Ugolino eine französisch-klassizistisch-starre und keine germanisch-romantische-zerrissene Seele gehabt hätte! Corneille hätte den Vater seine hungernden Kinder mit großen, pseudo-erhabenen Reden ab-

speisen (welch eine Ironie in diesem Zusammenhang!) lassen, Gerstenbergs „Held“ sucht mit einem wehen „Armer Gaddo“ zu trösten und verzweifelt, indem er tröstet. Auch der furchtbare, von Herder getadelte Angriff Ugolinos auf Anselmo ist nur aus dem Übermaß der Empfindung und Verzweiflung zu begreifen, die in dem Ungeheuerlichsten eine Waffe sucht gegen den unerträglichen Schmerz der eigenen Brust. Simsone Grisaldos Empfindsamkeit ist hier, aber großartiger, ebenso vorgebildet wie die Klagen Karl Moors, wenn Ugolino, im letzten Paroxysmus, das Menschengeschlecht auffordert, zum Mond aufzuheulen. Es ist sehr merkwürdig, daß Herder von diesem „Ugolino“ nicht hingerissen war. Denn wie Gerstenberg in vieler Hinsicht überhaupt eine Herder verwandte Natur war, so ganz besonders in dem, was ihm bei seinem einzigen Drama das wichtigste war. In der „Kalligone“ sagt Herder später, erhaben sei das, was beständig zu wachsen scheint, wenn wir es betrachten. Damit enthüllt er aber das ästhetische Geheimnis des „Ugolino“. Erst Kleist hat wieder in diesem Sinne erhabene, nicht heroische Helden geschaffen. Damit enthüllt aber Herder auch noch seine musikalische Auffassung des Erhabenen und des Dramas. „Beständig wachsen“, das ist „allmähliche Entwicklung“ und beides Sukzession, auf deren Wirkung die Tonkunst beruht. Herders Definition offenbart, wie stark der Musiker Gerstenberg an dem gestellten und gelösten Problem des „Ugolino“ beteiligt war. Für die „sukzessive Vorstellung“ eines Ganzen tritt ja auch der Kritiker Gerstenberg ein, das er im „Ugolino“ gestaltet hat. Auch von hier geht eine gerade Linie zu Heinrich von Kleist. Und ich glaube andrerseits, Prinz Friedrich von Homburg und seine „unmännliche“ Todesfurcht wären weniger großen Mißverständnissen ausgesetzt gewesen, wenn man sich rechtzeitig Gerstenbergs und seines „Ugolino“ erinnert hätte. Das Hindernis war der Umstand gewesen, daß zwischen ihm und Kleist Schiller steht. Weil Schiller den moralischen Menschen von dem menschlichen Menschen trennte, suchte man überall eine „moralische Freiheit“. Wo man sie nicht fand, war kein Drama. Deshalb mußte Hebbel Kleist erst entdecken. Aber die Schillersche Auffassung hat weit über Hebbel hinausgereicht. Erst in unseren Tagen erscheint sie überwunden und deshalb ist es auch gerade heute wieder Zeit, sich Gerstenbergs zu erinnern, der sich zu lange über-

lebte, als daß sein entfesseltes Hunger-Drama Kleist — er starb mehr als ein Dezennium vor dem Ugolino-Dichter! — vor dem Verhungern hätte schützen können.

Weil Gerstenberg schwieg und im geistigen Leben der Nation keine Rolle mehr spielte, darum hat sich der Herder der „Kalligone" seiner wohl auch nicht erinnert, als er behauptete, Philoktet, Ödipus, Aias seien erhaben, weil sie uns von Akt zu Akt größer erscheinen, während die Helden der neueren Dramatiker immer kleiner würden. Gerade der „Philoktet" hätte die Erinnerung an den „Ugolino" wach rufen müssen. Während Herder aber offenbar zu dieser Zeit an den physischen Leiden des Sophokleischen Helden keinen Anstoß nahm, hatte die verhungernde Familie Gherardescas zum Teil seinen „bittersten Abscheu" hervorgerufen. Wir haben schon gesehen, wie sich Gerstenberg in der „Philoktet"-Frage grundsätzlich von dem jungen Herder unterscheidet. Es wurde auch schon hervorgehoben, daß Gerstenberg, wenn er körperlichen Schmerz als „Hauptidee" verteidigt, als Autor des „Ugolino" spricht. Das ist nun aber nicht so zu verstehen, daß der „Philoktet" oder der „Herakles" ihm primäre Anregung gewesen sind. Das Primäre war das Formproblem. Nachdem er nun einmal den „Ugolino"-Stoff gewählt hatte, mußte er ganz von selbst auf die dann in der Ästhetik der Zeit soviel diskutierte Frage stoßen. Denn da er die Wirkungen des Hungers um seines Problems willen bis in die letzten Konsequenzen treiben mußte, blieb gar nichts anderes übrig, als auch vor dem Grauenhaftesten nicht zurückzuschrecken. Aber das sind nicht aufgesetzte Naturalismen, nicht die stofflichen Roheiten, an denen das 17. Jahrhundert so reich ist. Mit Naturalismus hat Gerstenbergs Drama nicht das Geringste zu tun. Nur wer die Seele dieses Stückes verkennt, kann übersehen, daß die höchsten Greuel Sinnbilder sind für das Leiden der Menschen, nur wer von der moralischen Wertung der Zeit nicht loskommt, kann moralisch werten, wo doch nur eine gespenstische Atmosphäre geschaffen werden soll, um das Seelische zum gespanntesten Ausdruck zu bringen. In einer sonst noch ganz rationalistischen Betrachtung des 23. Literaturbriefs sagt Mendelssohn sehr richtig: der höchste Grad des Entsetzlichen bei den Alten war zugleich der höchste Grad des Erhabenen. Naturalismen sind die Gemeinheiten des Euripides. Ödipus aber der sich die Augen aussticht und Elektras

schäumende Wut vor dem bluttriefenden Haupt des Aigisth sind Seelenbilder elementarer Urgewalten. Gewiß ist es vorgekommen und kommt noch immer vor, daß solche Scheußlichkeiten nur schwache Nerven, gestaltende Ohnmacht verdecken sollen. Aber bei dem „Ugolino“-Dichter ist das, im Gegensatz zum Sturm und Drang seines und des kommenden Jahrhunderts, nicht der Fall. Wenn Anselmo in seinem Wahnsinn den Hunger am Leichnam der Mutter stillen will, wenn er überlegt, es sei besser, auf das Fleisch des Bruders zu verzichten, auf diese „liebliche Speise“, die vergiftet sein könnte, so wölbt sich über dieser ungeheuerlichen Szene der Bogen Shakespeares, nicht, weil Gerstenberg diesen nachahmt, sondern weil er, wie dieser, die Fähigkeit besitzt, seine Menschen aus naturalistischem Paroxysmus in ein Heroentum aufwachsen zu lassen, das nur noch Sinnbild und Gleichnis ist. Wo im gesamten deutschen Drama der Zeit ist eine Szene von solcher Suggestionskraft! Suggestiv durch die Sprache, die Visionen schafft. Über diese wird ja noch zu reden sein. Aber gerade hier an diesem „Monolog“ Anselmos wird der Unterschied zwischen Gerstenberg und Lessing besonders deutlich. Lessings Dialog — ich habe das schon an anderer Stelle gezeigt — ist gekennzeichnet durch das Prinzip der Wiederaufnahme. Die einzelne Person gibt das Stichwort weiter an die nächste, die es aufnimmt. Lessing treibt sprachliche Kettenrechnung, weil er einen Inhalt mitteilt, der „Handlung“ weiterbringen soll. Gerstenberg teilt nicht „mit“ um die „Handlung“ zu fördern, sondern sein Wort reißt seelische Tiefen auf, um die Entwicklung einer Leidenschaft zu steigern. So gewiß die Ausdruckskraft des Kritikers Lessing größer war, als die Gerstenbergs (und Herders), so gewiß war Gerstenberg mehr Dichter als Lessing (und Herder). Lessing, der Dramatiker, ist auch als Dramatiker Kritiker. Gerstenberg, der Kritiker, wird durch den Kampf um den neuen Ausdruck gehindert, sich eine eigene Sprache zu schaffen — weil er der neuen Zeit näher stand, als Lessing, ist dieser in seiner Kritik durchschlagender als jener — eine eigene Sprache, die er als Dichter zum großen Teil gewinnt.

Wie an dem „Ekel“ erregenden Paroxysmus Anselmos, so hat man an der ganzen Gestalt und überhaupt an den Kinderszenen Anstoß genommen[14], schon, als der „Ugolino“ erschien und am verständnislosesten ist in diesem Punkt Herder, der eine der

stärksten, grausigsten Szenen, um so grausiger, je heiterer ihre Grundfarbe ist, „recht widerlich“ fand. Aber selbst wenn im einzelnen Verstiegenheiten oder gar Phrasen mitunterlaufen, es bleibt auf alle Fälle im höchsten Maße bewunderungswürdig, wie Gerstenberg die Gruppe der Kinder in die Struktur seines Dramas hineinkomponiert hat. Darin steht ihm auch Klopstock nach. Denn die Figuren von „Adams Tod“, die neben Adam auftreten, sind wirklich nur Nebenfiguren, während durch die Kinder Ugolinos das Gewichtsverhältnis der Szenen nicht — wie bei Klopstock — gestört, sondern gefördert wird. Es war ja klar: durch die Beschränkung auf Ugolino, die bei dem Formproblem das in Frage stand, im Bereich des möglichen gelegen hätte, wäre der musikalisch-monologische Charakter des Werkes entweder in Lyrik aufgelöst oder zu Monotonie erstarrt worden. Um das zu vermeiden sind die Kinder nicht eingeführt, sondern zum Element der Komposition und der seelischen Steigerung gemacht worden. Sie sind nicht eingelegte Arien, sondern Mittel, um die Erhabenheit zu steigern. Diese wird durch den von den Kindern ausgehenden Reiz gemildert, um dann um so intensiver wirken zu können. Gerstenberg, besessen von seinem Kampf um die dramatische Form, hat gewiß nicht an die Mitleidstheorie gedacht, als er den heldischen Anselmo, den klugen, eifrigen Francesco und den zarten kindlichen Gaddo schuf. Aber er hat alle Theorien widerlegt durch eine Praxis, die nicht anders als genial bezeichnet werden kann. Denn diese Kinder sind nicht tränenselig, sondern rührend. Wie in diesem Drama Erhabenheit und Sentiment (nicht Sentimentalität!) gegeneinander abgestuft sind — das allein würde diesen „Ugolino“ zu einem Markstein in der Geschichte des deutschen Dramas machen. Man braucht sich, um Gerstenbergs Großtat zu bewundern, nur wieder Lessings zu erinnern. Wie macht der es denn, um die kalte Bewunderungstragödie — das ist sie weit mehr, als ein bürgerliches Drama — „Miß Sarah Sampson“ zu erweichen? Er führt einen „ehrwürdigen“ Vater ein, der mit der Handlung nicht das Geringste zu tun hat, weder mit der äußeren noch mit der inneren (soweit die überhaupt vorhanden ist), wohl aber als Klageweib durch das ganze Stück wandelt, um die von Lessing ausdrücklich hervorgehobene Aufgabe zu erfüllen, „das Mitleid über das ganze Stück zu verteilen“. Was hier also ganz äußerlich ist und was aufgeflickt

wirkt, ist bei Gerstenberg kompositorisches Element und wirkt notwendig, stimmungssteigernd. Es gibt in der vorklassischen Dichtung keine Szene und in der klassischen sehr wenige, von denen ein solcher Zauber ausstrahlt wie von der des zweiten „Ugolino"-Aktes, wo sich die Brüder, hungernd und eingeschlossen in den düsteren Turm, die heitere Landschaft der „Villa Gherardesca" heraufphantasieren, ihre einstige liebliche Wohnung mit dem „gesangvollen Park", mit Auerhähnen, Fasanen und Turteltauben, wo sie die Schätze dieser für immer verlorenen Welt unter sich verteilen und darüber in einen kindischen Streit geraten, der ans innerste Herz greift. Mit vollem Recht hat man im Zusammenhang mit dieser Szene auf Hamsun hingewiesen[15]. Ganz sicher ist bis auf Hamsun der Hunger, das Körperliche nie wieder so verseelischt worden wie hier. Bewundernswerter noch ist es, wie Gerstenberg aus dieser Traumwelt dann in die Wirklichkeit hinausfindet, wie der Vater die Söhne bewundert und dann, überwältigt von ihrer nie krampfig wirkenden Größe im Gewande der Kindlichkeit, am Übermaß seines Empfindens für kurze Zeit zusammenbricht. Das ist echte dramatische Stauung und Entladung. Hier, sowie in der Szene des vierten Aktes, wo Gaddo ein Zeisigei verlangt, sind wirklich alle materiellen Grenzen aufgehoben. Hier ist ein seelischer Strom Ausdruck und Symbol zugleich geworden. Im einzelnen ist es sehr leicht, Stellen zu finden, die uns forciert erscheinen. Aber man braucht nur des hochtrabenden Märtyrertums eines Philotas zu gedenken, um die ruhmsüchtigen Redewendungen des Anselmo sehr viel menschlicher zu finden und auch sehr viel begründeter. Gewiß: Philotas bestätigt seine Reden durch seine Tat. Anselmo kann das nicht, weil er in den Turm gesperrt ist. Aber wenn er den Todfeind seines Vaters apostrophiert: „Zittre du, o du, den ich itzt denke, zittre vor dem Sohne Gherardescas, wenn er ein Mann sein wird!", so kommt es wirklich nicht darauf an, daß er die Drohung niemals wird ausführen können. Das hieße sehr rationalistisch geurteilt. Oder es kommt gerade darauf an, insofern die Tragik gerade durch das Unvermögen vermittelt wird. In Anselmo, der möchte, aber nicht kann, ist sehr vielmehr tragisches Menschentum, als in Philotas, der kann, weil er das Resultat einer Rechenaufgabe ist. An Anselmo wird übrigens die kompositorische Stellung der Kinder innerhalb des Ganzen besonders klar. Sie übernehmen

die Rolle des antiken Botenberichts. In den „Persern" des Aeschylos tritt ein Bote auf, der dann für alle späteren Botenberichte des antiken Dramas vorbildlich geworden ist. Der Bote erzählt das, was außerhalb der Szene vor sich gegangen ist und was der Zuschauer wissen muß. So etwas gibt es auch bei Shakespeare. Es wäre sehr einfach für Gerstenberg gewesen, einen solchen Boten einzuführen. Etwa gleich zu Beginn oder nach Francescos mißglücktem Fluchtversuch. Ruggieri hätte etwa eine seiner Kreaturen in den Turm gesandt. Dessen Reden und die Antworten der Insassen hätten dann das ergeben, was wir von der Vorgeschichte oder den Ereignissen zwischen den einzelnen Akten wissen müssen. Aber eine solche Technik hätte den Absichten Gerstenbergs widersprochen. Die Technik sollte ja gerade im Ablauf des seelischen Stroms überwunden werden. Zu diesem Zweck wird alles, was wir notwendig wissen müssen, den Kindern in den Mund gelegt. Aber eben wieder nicht, im Gegensatz zu Lessing, als Mitteilung, sondern als Element der seelischen Handlung. Die Nachricht von dem Briefe, den Ugolino an seine Gattin geschickt hat, erhalten wir in dem Entschluß Francescos, der wieder Hoffnung gibt. Francescos Sprung vom Turm in der Erzählung Anselmos bedeutet eine Intensivierung dieser Hoffnung, um sie nachher völlig zu vernichten. Auch wo Ugolino selbst von seiner Gefangennahme erzählt, ist die Mitteilung durch Wut und Schmerz zum Ausdruck geworden. Daß die Zeit für diese Kinderszenen nicht reif war — obwohl der „Sturm und Drang" sie mehr nachgestammelt hat als nachgeahmt — beweist der Sieg der comédie larmoyante, an der nicht nur Frankreich, sondern auch Lessings Sir William mitschuldig waren. Wie stark, beweisen die sogenannten Tragödien des guten Weiße, dem wir es auf Wort glauben, daß er die Bewunderung nicht verstand, die der „Ugolino" im Klopstockkreis hervorrief.

Die Antike hat den Botenbericht dazu benutzt, um dem Zuschauer die Greueltaten, z. B. des Atridenhauses zu ersparen. Davon konnte Gerstenberg nichts wissen wollen. Durch einen Boten, der etwa die furchtbaren Gelüste Anselmos berichtet hätte, wäre sein Drama nicht nur um seinen Sinn, mehr noch um seine Kraft gebracht worden. Noch in einem anderen Punkt, der in der Korrespondenz mit Lessing eine Rolle spielt, unterscheidet sich Gerstenberg wesentlich von den Gepflogenheiten griechischer Drama-

tiker. Diese meiden zwar den Selbstmord nicht, verlegen ihn aber gern hinter die Szene[16]. Klytemnestra wird hinter der Szene ermordet. Der horazfromme Klassizismus war ebenfalls „gegen das viele Morden“[17]: nec coram populo natos Medea trucidet. Aber sogar schon ein Schüler Gottscheds, Christian Gottlieb Ludwig[18], empfiehlt das Erwürgen auf der Bühne, allerdings wohl mehr vom Standpunkt der Schaubühne des 17. Jahrhunderts aus. Die Unzufriedenheit der Jugend gründet sich auf die Abneigung gegen die „angenommene Wohlanständigkeit“ der Franzosen überhaupt. Sturz wendet sich in der Vorrede zur „Julie“ gegen ein Parterre, das ohne übel zu werden, kein Blut sehen kann und den Helden „verdammt, hinter der Kulisse zu sterben“. Gerstenberg hätte mit einem Ugolino, der hinter der Szene seine Seele aushauchte, nichts anfangen können. Auch das hätte dem Problem um das es ihm ging, den inneren Sinn genommen. Es kam ihm ja darauf an, die seelische Verzweiflung so hoch zu treiben, daß sie an sich selbst zugrunde geht, in dem Augenblick, wo der Hungertod kommen muß. Das ist Gerstenberg nun allerdings nicht gelungen. Wir stehen hier vor einer jener Unbegreiflichkeiten, die eben nur aus dem Grundzug der Gerstenbergischen Existenz zu erklären ist. Ursprünglich hatte er einen viel stärkeren Schluß geplant. Ugolino verflucht die Stunde seiner Geburt, er sollte entkräftet zu Boden sinken, sich auf dem Boden ausstrecken, „als ob er die Erde umarmt, der er sich vermählt“. Das wäre ein wahrhaft erhabenes Ende gewesen, ein Ende im Sinne der symphonischen Anlage des Werkes. Statt dessen nun ein heroisch-stoischer Schluß mit Bibelzitaten. Gerstenberg hat offenbar geglaubt, dadurch besser „den Knoten“ zeigen zu können, ob Ugolino „seinem Charakter gemäß ausdulden wird“. Erreicht hat er das so wenig, daß man diesem Ende gegenüber die Barbarei der Bearbeitung vom Jahre 1815, wo Ugolino Selbstmord begeht, sehr viel weniger empfindet, als gegenüber dem ursprünglich beabsichtigten Ausgang des Stückes. Aber Ugolino, der sich auf Lessings Vorschlag, den Gerstenberg 1768 sehr entschieden ablehnte, selbst tötet, ist ein ästhetisches Monstrum nicht weniger, sondern mehr als Cato und Philotas. Doch auch der schließlich gewählte Schluß von 1768 ist unhaltbar. Ugolino, der vorher ganz aus seiner Atmosphäre lebte, wird plötzlich zum Kommentator seiner selbst. Innerhalb

des Kommentars ergreifend; aber der Kommentar an sich widerlegt Charakter des Helden und Form des Werkes zugleich. Gerstenberg wird hier zum Aufklärer. Die Klopstocksche Strophe, die dem sterbenden Anselmo in den Mund gelegt wird, ist viel eher zu ertragen, als dieser Umbruch, der auch die Gesinnung Gerstenbergs und gerade sie widerlegt. Als er den „Ugolino" schuf, war er wirklich „frei im liebevollsten Muß", ein religiöser Mensch, weil er ein Gestalter war. Als er ihm den angeblich frommen Schluß gab, wird er irreligiös, wie jeder irreligiös wird, der sein Werk verrät. Er wußte es doch besser, die erwähnte Notiz aus dem Nachlaß zeigt es, und trotzdem! Es ist nur eine Deutung möglich: die metaphysische. Gerstenberg sollte eine Übergangsnatur sein und bleiben. Im „Ugolino" hat er den Dualismus überwunden. Der Schluß ist ein Symbol für sein späteres Dasein: er wird wieder hineingestoßen in den Zwiespalt und die Erlösung nicht durch, sondern in Kant, ist nur eine Flucht, wie die Inbrunst, die Gerstenberg für Klopstock hegte, eine Flucht war.

Der Sprachstil des „Ugolino" ist bereits eingehend und im ganzen zutreffend gewürdigt worden[19]. Nur möchte ich den Einfluß Shakespeares weniger stark, den Klopstocks stärker betonen. Es „tönt" in diesem Drama, wie in keinem anderen Drama des Jahrhunderts. Selbst der „Tod Adams" kommt dem „Ugolino" an akustischer Phantasie nicht gleich. Die Zeitgenossen, nicht nur Weiße, sondern auch Herder, empfanden Gerstenbergs Pathos als zu „blumenreich". Diese „hörende" Auffassung der Welt ergab sich aber doch nicht durch eine sklavische Nachahmung des verehrten Meisters, sondern aus der Notwendigkeit, für das Pathos der Leidenschaft den Ausdruck zu finden. Die Steigerung der seelischen Tragik mußte die Steigerung des Ausdrucks notwendig zur Folge haben. „Schwulstig" kann man diese Prosa nur dann nennen, wenn man die Verse des „Tasso" im Ohre hat. Denkt man aber an die nüchterne Präzisität der „Philotas"-Sprache, dann wird man den angeblichen Schwulst des „Ugolino" doch wesentlich anders werten. Dann wird man bedenken, daß es ja einen Ausdruck für das Pathos der Seele noch gar nicht gab, daß er erst geschaffen werden mußte. Gewiß, der „Messias" war da. Aber der „Messias" ist kein Drama. Und es heißt wahrlich etwas anderes ein episches Pathos, etwas anderes ein dramatisches Pathos schaffen. Daß

Gerstenberg sich der gewaltigen Einwirkung Klopstocks nicht entziehen konnte, ist umso begreiflicher, als er zu der Zeit, als er den „Ugolino" schrieb, täglich mit ihm zusammen war. Aber warum sollte er sich auch dem Einfluß eines Mannes entziehen, der mit Recht als Begründer einer neuen deutschen Dichtersprache gefeiert worden ist? Daß Gerstenberg sich oft überschlägt, daß der Ausdruck matt ist, wo er gerade stark sein soll, wird kein Mensch verkennen. Das ist das Charakteristikum der Übergangsepoche. Aber wir brauchen den Blick nicht nur rückwärts zu Lessing, wir müssen ihn auch vorwärts zu den jungen Genies lenken, um Gerstenbergs Kampf auch um die dramatische Sprache in das rechte Licht zu rücken. Bei Klinger wird das Pathos künstlich aufgesetzt, es ist Schmuck zu einem banalen Körper, dessen Banalität durch den Schmuck nicht verdeckt, sondern hervorgehoben wird. Die viel getadelte „Dunkelheit" Klopstocks wird bei Klinger „benutzt", um poetische Fülle vorzutäuschen (daß diese Täuschung die Erkenntnis einer neuen Wahrheit voraussetzt, steht auf einem anderen Blatt). Gerstenberg ringt, viel angespannter, als irgend einer der Stürmer. Er gibt nicht die Dekoration, auch da nicht, wo er ausgleitet, sondern er gibt den Ausdruck. Seine Interjektionen wirken nicht wie fast immer bei Klinger, — von anderen nicht zu reden —, durch ihre Häufung (Klinger bringt sich gerade durch Häufung um die Wirkung), sondern durch Intensität. Nicht Klinger, sondern Gerstenberg ist der unmittelbare Vorläufer des jungen Schiller gerade in sprachlicher Hinsicht, wie er in der Innerlichkeit der dramatischen Konzeption der Vorläufer des „reifen" Goethe ist.

Aber Gerstenberg ist vor allem der Vorläufer Heinrich v. Kleists. „Dennoch werden wir einst aus diesen Gräbern hervorgehen." In Heinrich v. Kleist ist Gerstenberg wieder auferstanden. Wie Kleist durch Hebbel, so ist Gerstenberg an dem neu erwachten Verständnis für Kleist zum Leben erweckt worden. Das Verdienst, als erster auf den Zusammenhang zwischen dem „Ugolino" und dem Drama Kleists hingewiesen zu haben, gebührt einer schon mehrfach gestreiften Schrift[20] Ottokar Fischers, deren besondere und prinzipielle Bedeutung von der Wissenschaft nicht gebührend gewürdigt worden ist. Es ist durchaus kein Zufall, daß Fischer, der in seinen „Mimischen Studien" das Beste gesagt hat, was bisher über Kleist geäußert worden ist[21], zugleich das feinste Ver-

ständnis für Gerstenberg besitzt. Gerstenberg und Kleist haben beide um das Problem des Dramas gerungen: um die Vereinigung von „innerer Stärke" und höchster „Fülle". Daß man bei Kleist dafür die Begriffe „antik" und „shakespearisch" eingeführt hat, beruht auf der rationalistischen Verkennung der Energien, durch die Kleist getrieben wurde. Wie verkehrt ein solches Vorgehen ist, haben die voraufgehenden Betrachtungen gezeigt und auch die (nur scheinbare) Möglichkeit, ein solches Vorgehen durch Kleistsche Aussprüche selbst zu rechtfertigen, ändert nichts an der Verkehrtheit. Das Ringen um die dramatische Form ist bei beiden Dichtern eine Angelegenheit des Blutes. Wie Ugolino gegen den Hunger, so kämpft Robert Guiskard gegen die Pest. Der „Guiskard" rechtfertigt Gerstenberg, als er den Ugolinostoff wählte, um sein Formproblem zu bezwingen. Denn dieses Problem ist auch das Problem des Kleistschen Fragments. Die Frage, ob Kleist den „Ugolino" gekannt hat, wie Fischer wahrscheinlich macht, ist dabei von sekundärer Bedeutung. Von primärer aber, daß es kein Zufall sein kann, wenn zwei Dramatiker den innerlich gleichen Stoff wählen, um ihre Kraft dramatischer Gestaltung zu erproben. Was Zufall erscheint, ist Schicksal. Seine Erklärung liegt nicht in literarischer Abhängigkeit, sondern in der symbolischen Bedeutung des Hunger-Pest-Motivs: der Kampf Gherardescas gegen den Hunger und der Kampf des Normannenfeldherrn gegen die Pest ist ein Sinnbild für das Schicksal ihrer Schöpfer, die zwangsmäßig eine Aufgabe übernommen haben, deren Größe auf einer Stufe steht mit der ihrer Helden. In dem Kampf um die Form ist nicht Kleist, sondern Gerstenberg der Scheiternde. Der Schluß des „Ugolino" wird im Schluß — man kann wirklich von „Schluß" reden — des „Guiskard" aufs Entscheidenste widerlegt. Aus der Verwirrung des Gefühls „rettet" Gerstenberg seinen Ugolino in biblisch-französische Heldenpathetik. Es ist eine tragische Ironie, daß Kleist sich gescheitert glaubte, wo er in Wahrheit Sieger ist, es ist eine tragische Ironie, daß Gerstenberg den Mann, der die Rechtfertigung seiner produktivsten Jugend bedeutet, um mehr als ein Jahrzehnt überlebt, es ist eine tragische Ironie, daß dieses Leben nur ein Hindämmern ist, wo Kleist wie eine dunkel glühende Flamme an sich selbst verbrennt und es ist der Höhepunkt dieser Ironie, daß Kleist an Kant, den er durch seine ganze Existenz be-

stätigt, seelisch zugrunde geht, während Kant für Gerstenberg das Mittel wird, um sich vor dem Zugrundegehen seelisch zu bewahren. Aber um so bedeutsamer ist die innere Beziehung des „Ugolino" zum „Guiskard". Die kompositorische Kunst Gerstenbergs wird durch die Kleists ebenso bestätigt wie der Kampf um die Darstellung eines mächtigen und übermächtigen Gefühls. Die Gruppierung der Kinderszenen, die Komprimierung des Historischen hat ihr Gegenbild in Kleists Motiven der Disziplin in Guiskards Heer, in den Beziehungen Guiskards zu seinen Soldaten und in dem Kontrast zwischen Alter und Jugend. Beider Kunst ist das Gegenteil von analytischer Komposition. Analytik ist Kausalität: die Tragik beruht darauf, daß eine längst geschehne Tat sich allmählich entwickelt. Das bekannteste Beispiel analytischer Kunst liefert Ibsen. Tatsächlich gibt es wenig Rationaleres als die Ibsenschen Thesenstücke: die These wird gestellt, die Möglichkeiten ihrer Lösung werden gezeigt und am Schluß die Lösung selbst gegeben. Gerstenberg und Kleist legen die Voraussetzungen der „Katastrophe" allerdings auch vor den Beginn ihrer Tragödien. Analytik aber wäre das nur dann, wenn diese Voraussetzungen im Drama selbst debattiert würden. Das ist nicht der Fall, sie sind vielmehr nur Anlässe seelischer Entwicklung. Ich kann mich hier auf die Diskussionen über die analytische Form des Schillerschen und Goetheschen Dramas nicht einlassen. Sicher ist, daß sie der Form des Sophokleischen „Ödipus" näher stehen, als der „Ugolino" und der „Guiskard". Von dem anderen Extrem, das „Shakespearisieren" um jeden Preis, sind beide Werke ebenso weit entfernt. Gerade wenn man den „Guiskard" im Auge hat, den man im Auge haben darf, wird besonders klar, daß der „Ugolino" mit dem Drama des „Sturm und Drangs" innerlich nichts gemein hat und äußerlich ein paar Kleinigkeiten, die entweder nicht ins Gewicht fallen oder auf Mißverständnissen — in den Kinderszenen — beruhen und dann erst recht nicht ins Gewicht fallen. Wenn Lessing am Schluß der Dramaturgie auf Mittel sann, „die Gährung des Geschmacks" zu hemmen, so hatte er damit vollkommen Recht, mehr, als er damals selbst wissen konnte. Aber das Heilmittel, das er empfahl, Aristoteles, war nicht das, das die Zeit nötig hatte, sondern der „Ugolino", gegen den sich die Wendung von dem gährenden Geschmack richtete! Dabei hatte gerade Ger-

stenberg die historischen Schauspiele der Engländer, die Vorbilder der Geniedramen, als „roheste Gattung der dramatischen Kunst" bezeichnet. Der „Sturm und Drang" interpretierte freilich diese „Gährung" — die ja gewiß im „Ugolino" vorhanden ist, nur nicht die, die Lessing angreift und die jungen Genies (fälschlich) bewundern — in den „Ugolino" hinein und mißverstand ihn daher durchaus. So sehr, daß er z. B. den „Clavigo" als französisch-klassizistisch ablehnte, obwohl gerade dieses Drama unter allen vorklassischen Werken noch am ehesten auf der Linie der Gerstenbergischen Tragödie liegt. Ich wüßte überhaupt nichts, absolut nichts wesentliches, was die „Sturm- und Drang"-Dramatik mit dem „Ugolino" verbindet. Die Motivik? Daß Rinaldo und Stilpo sich rächen wollen und daß es sich im Klingerschen „Stilpo" auch um die Niederwerfung eines Tyrannen handelt? Daß noch in einem weiteren Dutzend Geniedramen „Rache" gewünscht oder genommen wird? Oder daß Leisewitz und der Maler Müller und andere ihre Personen wahnsinnig werden lassen? Das sagt natürlich gar nichts, ganz abgesehen davon, daß hier überhaupt ganz andere Einflüsse eine Rolle spielen. Das Kraftmeiertum der Genies war in Wahrheit nur Mantel für gestalterische Ohnmacht; sie machten — ich habe das schon vor Jahren ausgeführt — aus der Not eine Tugend, wo Gerstenberg eine wirkliche Kraft schöpferisch entfaltete. Das einzige Werk, das man mit dem „Ugolino" in Verbindung bringen könnte, sind die „Szenen aus Pyrrhus' Leben und Tod" von Klinger. Kein Zweifel: hier ist Kampf um die Form, hier sind nicht nur Szenenfetzen, hier ist Szene. In Klinger liegen ja überhaupt Elemente, die von den Merkmalen der Sturm- und Drang-Physiognomie wesentlich unterschieden sind. Aber diese Szenen sind zu fragmentarisch und historisch gesehen ohne Wichtigkeit. So kommt ihnen keine weiterleitende Bedeutung zu.

Erst in Kleist steht Gerstenberg wieder auf. Die Entwicklung des Dramas in der dazwischen liegenden Zeit geht andere Pfade. Schiller entfernt sich vom „Wallenstein" an immer mehr von dem Weg, den Gerstenberg gewiesen. Daß er die Bedeutung des „Ugolino" erfaßt hat, beweist der Ausspruch, der zu Beginn dieses Abschnittes zitiert wurde: seine Berechtigung habe ich darzutun versucht. Im Zusammenhang mit ihm wäre noch vieles über die dem „Ugolino" folgende Entwicklung zu sagen. Das wäre Thema eines

neuen Buches. Aber eins bleibt noch übrig, eins muß noch erwähnt werden, wenn ich allerdings auch hier nur andeuten kann.

Das Problem, das ich hier im Auge habe, ist ein weiterer deutlicher Beweis für die inneren Beziehungen Gerstenbergs zu Kleist. Ich meine das Verhältnis von Beiden zur Musik. Man mag es lediglich als äußeren Berührungspunkt werten, daß sich Kleist in seiner Jugend an dem Ariadnestoffe versuchte. Aber für den, der gewohnt ist, die Geschichte symbolisch zu betrachten, bleibt es auf alle Fälle merkwürdig, daß Kleists dichterische Phantasie sich schon in der Jugend an einem Thema entzündete, das durch den Ugolinodichter in die musikalische Literatur eingeführt wurde. Wichtiger, wenn eigentlich auch schon im vorgehenden enthalten, ist das, was man über Kleist als Musikdramatiker, insbesondere über den „Guiskard" als Musikdrama gesagt hat[22]. Aber was sind denn die Kleistschen „Leitmotive" anderes, als die Abwandlungen der seelischen Situation Ugolinos, was anderes als Motive, den seelischen Strom hinab- und hinaufzuleiten. In diesem Sinne ist jedes große Seelendrama musikalisch. Aber daher ist es auch kein Zufall, daß sich der Kopenhagener Kreis und Gerstenberg so gern und soviel mit musikalischen Problemen beschäftigten. Das war an und für sich nichts neues. Auch der ganz unmusikalische Lessing — seiner inneren Struktur nach unmusikalisch! — hat sich zu den verschiedensten Zeiten über die Verbindung von Poesie und Musik seine Gedanken gemacht. Doch das ist etwas ganz anderes, als wenn Gerstenberg dasselbe tut. Bei Lessing steht immer das Problem der Oper oder höchstens der musikalische Charakter der Sprache, den er gegen Mendelssohn verteidigt, im Vordergrund. Gerstenberg erkennt den inneren musikalischen Charakter der Tragödie. Sein „Ugolino" ist wie „Adams Tod" und wie der kleistsche „Guiskard" auch insofern von dem Drama Lessings grundlegend unterschieden, als er sich der ursprünglichen Form der naiven Tragödie wieder nähert. Er ist aus dem Geiste der Musik empfangen. Aber die Übereinstimmung geht noch weiter. Wenn Kleist den „Guiskard" mit einem Chor als Ouvertüre beginnt, wenn er die Musik als die Wurzel aller übrigen Künste betrachtet, wenn er durch den Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Poesie zu empfangen behauptet, so hat Gerstenberg seine „Minona" als Oper geschrieben und reich mit Chören ausgestattet, so hat er

der Bezifferung des Generalbasses eine umfangreiche Studie gewidmet, so hat er in der Fortsetzung der Schleswigischen Briefe eine neue rezitativische Oper von der Zukunft verlangt. Ich müßte hier wiederholen und hier und da ergänzen, was Burdach zu diesem Thema geäußert hat. Das Wichtige ist aber dies: die „Minona", gleichgültig, daß sie verunglückt ist, und Gerstenbergs theoretische Äußerungen, zeigen im Zusammenhang mit dem „Ugolino", daß schon dieser vergessene „Shakespearianer" eine Ahnung hatte von dem großen Mysterium der musikalisch bedingten Tragödie, der Verschmelzung von Drama und Musik. Die Hauptfrage, um die es im letzten Drittel des Jahrhunderts ging, war die Wiedereinführung des antiken Chors. Daß in dieser Hinsicht der „Guiskard" den „Ugolino" (und natürlich auch die „Braut von Messina") weit in den Schatten stellt, ist klar. Und dennoch! Aus den Kinderszenen dieses Dramas glaube ich so etwas wie ein polyphones Orchester herauszuhören und der Aufbau des „Ugolino" scheint sich wie der des „Guiskard" und der der „Penthesilea" nach symphonischen Gesetzen zu vollziehen. Es ist doch auch sehr bezeichnend, daß Gerstenberg, in seiner Jugend Gegner der Wiedereinführung des Chors, von dieser Gegnerschaft in der „Minona" nichts merken läßt. Es ist auch daran zu erinnern, daß Du Bos, den Gerstenberg ja sehr genau kannte — zudem war die hier in Betracht kommende Abhandlung des Franzosen durch Hesing übersetzt worden — sehr nachdrücklich auf den Umstand hingewiesen hatte, daß in der Antike die Poesie sich weit mehr der Musik genähert hatte als in der modernen Zeit. Sicher: auch hier war Gerstenberg Erahner, Erahner dessen, was Kleist, Hebbel und Nietzsche ersehnten: ein neues deutsches Drama durch die Verbindung mit der Musik. In dieser Sehnsucht scheinen sich für den rückwärts blickenden Betrachter die Disharmonien der Gerstenbergischen Existenz aufzulösen. Gerstenberg sah, wie sein Skalde, „in neue Gegenden" — aber es war ihm verwehrt, sie zu betreten. Deshalb tat er das, was sein Skalde tut, er schwieg. Aber die Produktivität, die er trotz allem ausdrückt, erleben wir symbolisch in dem Umstand, daß der Mann, der wie er, theoretisch wenigstens, um das Problem des musikalischen Dramas rang, der selbst ein Philoktetdrama schrieb, das J. C. Bach komponierte, daß der Mann, in dem sich alle Strömungen des Jahrhunderts sammeln, um von

ihm aus in das neue überzugehen, daß Herder mit eben jenen Versen des „Skalden“ auf den Lippen aus dem Leben schied, die das Geheimnis des „Ugolino“-Dichters auszusprechen scheinen:

In neue Gegenden entrückt,
Schaut mein begeistert Aug’ umher — erblickt
Den Abglanz höhrer Gottheit, ihrer Welt,
Und diese Himmel, ihr Gezelt!
Mein schwacher Geist, in Staub gebeugt,
Faßt ihre Wunder nicht und schweigt.

---

## Anmerkungen.

### VII, 1.

[1] Herder: Suphan IV, 25. [2] Vgl. Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, 2. Aufl., Stuttgart und Tübingen 1813, S. 622. [3] Braut, S. 196f. [4] Weilen 15, 34. [5] Ibd., 217, 21. [6] s. Bd. I, S. 55. [7] BdschW. VIII, 13. [8] Ibd., S. 17. [9] Ibd. IX, 189ff. [10] Ibd. X, 234f. [11] Suphan VIII, 36. [11a] Lachm.-Muncker IX, 260, 26. [12] Klotz, Deutsche Bibliothek I, 1, 2. [13] U. a. ibd. I, 2, 41. [14] Weilen 41, 11. [15] Home I, 8. [16] I, 222. [17] Weilen 44, 32; vgl. 329, 11. [18] Lachm.-Muncker IX, 182, 26. [19] Ibd. X, 84, 1. [20] Fischer 59, 10. [21] Ibd., 114, 24. [22] Ibd. 193, 2; vgl. Weilen 217, 18. [23] Fischer 72, 6. [24] Ibd., 172ff. [25] Ibd., 198, 21. [25a] Vgl. ibd., 337, 8. [26] Ibd., 112, 30. [27] Ibd. [28] 7, 15. [29] Lachm.-Muncker IX, 183, 10. [30] FgA. II, 464, 32. [31] Suphan 4, 21. [32] Lachm.-Muncker VIII, 39, 34. [33] Z. B. Suphan 4, 19. [34] Suphan 1, 275. [35] Fischer 226, 7. [36] S. Braut, Anm. S. 254. [37] Nr. 291 (III, 347). [38] Weilen 37, 32. [39] II, 27. [40] BdschW. IX, 196. [41] I, 1. [42] S. 31. [43] BdschW. VIII, 14f. [44] Ibd. [45] S. 18. [46] S. 115. [47] Vgl. S. 55. [48] Vgl. Gerard II, 232. [49] S. 381. [50] BdschW. VIII, 14. [51] Gerard II, 91f.; vgl. 99f. das Gegenteil zum Zeichen für die innere Unsicherheit auch bei diesem Autor. [52] Theorie p. 52. [53] Suphan 4, 25f. [54] Fischer 58, 20. [55] Deutsche Chronik I, 574f. [56] Lenz IV, 254. [57] Fischer 19, 32. [58] Schubart, Deutsche Chronik I, 230. [59] FgA. I, 50, 35; 76, 9ff. [60] K. Ph. Moritz als Ästhetiker, S. 47. [61] Mauvillon und Unzer 50f. [62] Lachm.-Muncker VIII, 21, 6. [63] Ibd., 44, 25. [64] Weilen 18, 10. [65] Lachm.-Muncker X, 190, 14. [66] Z. B. Fischer 198, 21; 226, 20. [67] II, 81; vgl. I, 115f. [68] I, 139 scheint dem zu widersprechen; aber nur scheinbar; er ist sich weniger unklar über das Prinzip, als über die Begriffe. [69] II, 1. [70] S. 5. [71] Deutsche Chronik II, 216; vgl. ibd. 759. [72] FgA. I, 49, 29. [73] Lenz I, 308. [74] S. 118. [75] Vgl. Tatler II, 265, Stück 87; III, 269ff., Stück 165; Spectator III, 347ff., Nr. 291; ähnlich II, 236; VI, 248ff., Nr. 592; das folgende Citat: VI, 250. [76] Trublet II, 50, 57. [77] S. 49, 37. [78] Ibd., 197, 7. [79] I, 533. [80] BdschW. VIII, 5, 8f. [81] Mauvillon II, 116. [82] BdschW. VIII, 18. [83] Ibd. IX, 189. [84] Braut, S. 236. [85] Vorrede zur 1. Soroer Sammlung; vgl. Weilen 16, 37. [86] Weilen 19, 13; vgl. 41, 20. [87] Ibd., 37, 15. [88] Deutsche Chronik II, 173f. [89] F. J. Schneider, Th. G. v. Hippel in den Jahren 1741—1781 usw., Prag 1911, S. 51. [90] Fischer 57, 17; vgl. 58, 13ff. [91] Ibd. 103, 4ff. [92] Ibd. 130, 27; vgl. 132, 13. [93] Ibd. 190, 32. [94] Ibd. 197, 33; vgl. 165, 26. [95] Ibd. 225, 26. [96] Ibd. 380, 17. [97] Der Aufseher oder Vormund (Guardian). Aus dem Engl. von L. A. V. G(ottschedin) p. 62. [98] Klotz, Deutsche Bibliothek IV, 13, 8 und III, 10, 196. [99] ADB. XVII, 2, 447. [100] Ibd. IX, 1, 269 XI, 1, 90. [101] Deutsche Chronik I, 3. u. [102] S. 279. [103] FgA. II, 469, 1. [104] Ibd. 645, 6. [105] Ibd.

557, 14. [106] Ibd. 669, 35. [107] In der Rezension von Hambergers gelehrtem Deutschland. Hamburgische Neue Zeitung 187. Stück (von Fischer nicht aufgenommen). [107a] S. z. B. F 388, 14. [108] Lachm.-Muncker IX, 183, 11. [109] Ibd. VIII, 39, 29. [110] BdschW. IX, 204. [111] Ibd. X, 118. [112] Hyp. I, 1. Stück. [113] Braut 5f. [114] 1. Soroer Vorrede. [115] Krit. Betr. II. Th. Cap. 22—38. [116] S. 61. [117] Aus der 1. Soroer Vorrede wiederholt Weilen 271, 11. [118] Hoffmann p. 90. [119] II, 74ff; vgl. auch Schmid p. 7. [120] 142, 18ff. [121] Weilen 42, 36. [122] Deutsche Bibliothek II, 7, 392; vgl. Klopstock im Nord. Aufseher I, Stück 49. [123] Fischer 56, 21. [124] Vgl. Fischer 110, 5, [125] Ibd. 137, 27; vgl. G. an Boie, 1. Juni 1784, hsBB., jetzt gedruckt „Archiv" S. 15. [126] Fischer 167, 34. [127] Ibd. 78, 32; vgl. 167, 32. [128] Ibd. 95, 1. [129] I, 311. [130] Ibd. IV, 255. [131] Deutsche Chr. II, 52. [132] Vgl. FgA. I, 82, 12; 99, 15; 292, 12; 306, 5; II, 469, 23; 691, 6. [133] Lachm.-Muncker VIII, 110, 27. [134] Ibd. IX, 272, 33. [135] I, 309. [136] Vgl. FgA. II, 689, 31. [137] Fischer 96, 26. [138] Nicolai p. 44.

VII, 2.

[1] Fischer 37, 27. [2] II, 67. [3] Dubos I, 141. [4] BdschW. V, 311ff. [5] Deutsche Chronik II, 220. [6] I, 219ff. [6a] Seward: Braut S. 192; Gerstenberg: BdschW. XII, 357. [7] I, 144; 149ff. [8] Vgl. z. B. Whalley, Braut S. 238. [9] BdschW. XII, 115. [10] 3, 9. [11] BdschW. VI, 60. [12] 6, 18. [13] 3, 11. [14] V, 1, 296. [15] Ibd. VII, 1, 285. [16] Deutsche Bibl. II, 7, 420. [17] BdschW. IX, 73. [18] 16. Stück. [19] BdschW. X, 109. [20] Hyp. I, 59. [21] Ibd. 97ff. [22] Lachm.-Muncker IX, 319, 7. [23] Weilen 37, 32ff. [24] Ibd. 57, 9. [25] Ibd. 65, 27. [26] Ibd. 179, 18. [27] Ibd. 193, 21. [28] Fischer 41, 30. [29] Weilen 269, 22. [30] Fischer 50, 25. [31] Ibd. 67, 25. [32] Ibd. 54, 18. [33] Ibd. 77, 8. [34] Ibd. [35] Ibd. 86, 16. [36] Redlich p. 16. [37] Ibd. 87, 36; vgl. ibd. 87, 30.; 101, 6; 109, 6; 134, 16; 223, 17; 245, 5, 37; 283, 24; 310, 35; 311, 19; 324, 25; 328, 18; 338, 21; 354, 8; 398, 34. [38] Deutsche Chronik II, 655. [39] Ibd. I, 443. [40] FgA. vom 29. November 1774. [41] IV, 227. [42] Ibd. 230. [43] Ibd. 231. [44] Ibd. 265. [45] An Villers, Altona, 16. Januar 1806, hsHSt. [46] Deutsche Bibliothek III, 10, 202. [47] Home I, 33. [48] BdschW. V, 333. [49] Ibd. VIII, 9. [50] Ibd. X, 238. [51] Vgl. Braut 195 Anm. [52] Weilen 16, 19. [53] Ibd. 37, 15, [54] Ibd. 42, 24. [55] Fischer 58, 34. [56] Ibd. 83, 32. [57] Ibd. 100, 16. [58] Ibd. 178, 10, 28. [59] Ibd. 283, 24. [60] Ibd. 317, 20. [61] Ibd. 349, 30. [62] IV, 252. [63] Vgl. ibd. p. 289. [64] I, 113. [65] I, 107. [66] S. Bd. I dieser Biographie S. 46. [67] Manfred Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland (Leipzig 1909), teilweise überhaupt sehr oberflächlich, streift den Sturm und Drang nur und nennt Gerstenberg überhaupt nicht. [68] Jubiläumsausgabe 34, 157, 10. [69] Deutsche Bibliothek V, 20, 580. [70] Fischer 11, 13. [71] BdschW. V, 356. [72] Fr. Nicolai, Abhandlung von Trauerspiele, ed. R. Petsch, Philosophische Bibliothek, Bd. 121, Leipzig 1910, S. 40, 13; dieselbe Anschauung vertrat Mendelssohn (vgl. ibd. 135, 27). [73] Vgl. auch F. Servaes, D. Poetik Gottscheds und der Schweizer, QF 60, S. 18, Straßburg 1887. [74] Darüber handelt vortrefflich Hugo Bieber, J. A. Schlegels poetische Theorie, Palaestra 114, Berlin 1912, S. 86ff. [75] hs. Lessing, Berlin. [76] VII, 318ff. [77] I, 402. [78] Über den neben Antoniewicz vor allem Braitmaier gerade in Rücksicht auf die Nachahmung eingehend gehandelt hat; vgl. BdschW. VIII,

102, wo Gerstenberg die Werke Elias Schlegels anzeigt und dabei ebenfalls genau so wie Herder von den Stücken redet „die zur Nachahmung der Griechen und Römer" geschrieben waren. [79] BdschW. VIII, 9. [80] Ibd. S. 8. [81] Ibd. S. 19. [82] Hyp. I, 91. [83] Weilen 14, 25. [84] Fischer 116, 21; vgl. 134, 17. [85] Ibd. 300, 19. [86] Ibd. 327, 28. [87] Hyp. I, 93. [88] Hyp. I, 338. [89] Suphan IV, 197. [90] Vgl. vor allem L. Goldstein, Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik (Teutonia Bd. 3), Leipzig, 1904, S. 124ff. Die Hauptsätze Mendelssohns druckt auch Petsch (Philosophische Bibliothek 121) S. 134f. ab; vgl. auch Petschs Einleitung. Im Folgenden unterscheide ich mich wesentlich von den Anschauungen Weilens (S. XXX u. S. LXVIIIf.) und, wenn auch nicht so stark, von Koch (Sturz S. 102ff.). [91] Braut S. 7. [92] 132, 19; vgl. Goldstein a. a. O., S. 141. [93] Braut S. 8. [94] Petsch, a. a. O., S. 135. [95] Lachm.-Muncker X, 18, 33. [96] Weilen p. LXVIII u. Koch S. 104. [97] Koch, Sturz S. 102. [98] Weilen 222, 14ff. [99] Lachm.-Muncker IX, 101, 23. [100] Weilen 222, 31. [101] Ibd. 227, 5. — Koch S. 104 bezieht diesen Ausspruch fälschlich auf die Poesie selbst, während Gerstenberg nur ihre Theorie im Auge hat. [102] Ibd. 227, 10. — Wertvoll Kochs (104f.) Hinweis auf Schiller. Weilen S. LXVIII unklar (was man allerdings begreifen kann). [103] Fischer 323, 28. [104] Ibd. 103, 35ff. [105] Ibd. 191f. [106] Ibd. 105, 21. [107] Was Herder im 4. Wäldchen über Nachahmung und Illusion ausführt (Suphan IV, 193) ist wenig ertragreich. [108] Suphan III, 45f. [109] Fischer 188, 24. [110] Ibd. 194, 15ff. [111] Gerstenberg erhebt hier also einen ganz ähnlichen Vorwurf gegen Herder, wie es Haym getan hat (I, 239f.). [112] Suphan III, 76f. [113] Fischer 191, 37. [114] Für W. siehe seine Gesch. der Kunst Th. I p. 151ff. [115] Weilen 45, 3ff; vgl. Suphan I, 402. [116] Ibd. 130, 35. [117] Fischer 366, 31. [118] Theorie p. 152. [119] Fischer 47, 36. [120] Ibd. 131, 1. [121] Ibd. 280, 25. [122] Ibd. 367, 17. [123] Ibd. 367, 12. [124] Ibd. 357, 35. [125] Ibd. 357, 7. [126] V, 317ff. [127] Suphan I, 258ff. [128] Fischer 94, 1. [129] Batteux II, 223. [130] Im 58. Literaturbrief; vgl. auch den 6. [131] Vgl. z. B. besonders ADB. XVI, 17; Sulzer II, 609. [132] Theorie p. 23 u. 29. [133] 1781, I, 51. [134] Für den Sturm und Drang vgl. z. B. FgA. I, 35, 20; II, 514, 3. — Lenz I, 156ff. [135] Spectator II, 236. [136] Cap. XLIII (I, 453). [137] I, cap. 28. [138] I, 123ff; vgl. auch J. E. Schlegel 11, 24. [139] Fischer 240, 9. [140] Ibd. 260, 21. [141] Servaes, D. Poetik Gottscheds und der Schweitzer S. 112. [142] Fischer 285, 18; besonders bemerkenswert in dieser Hinsicht J. E. Schlegel 98, 10; 154, 21. [143] Briefe S. 146. [144] BdschW. XII, 115. [145] Weilen 14, 9. [146] Ibd. 15, 1. [147] Lachm.-Muncker IX, 266, 12. [148] Weilen 18, 28. [149] Fischer 150, 29. [150] Bouhours p. 45. [151] Gerard II, p. 15. [152] Lachm.-Muncker VII, 69, 20. [153] Fischer 258, 2. [154] Duff p. 290. [155] Theorie p. 190f. — Vgl. Dubos I, cap. 30; Winckelmann, Gesch. d. Kunst I, 19f. [156] Fischer 285, 7. [157] Ibd. LXII. [158] Lachm.-Muncker X, 193, 30. [159] Fischer 307, 31. [160] II, 629. [161] Fischer 323, 34. [162] BdschW. VIII, 108. [163] Braut, S. 248. [164] Dusch V, 201ff; vgl. ibd. p. 177 und II, 9f; sehr interessant zum selben Thema Tatler II, 392f. (Nr. 108); Sulzer, Theorie II, 912a, 913b; Schmid I, 189. Die gegenteilige Auffassung z. B. Kästner in den „Belustigungen des Verstandes und Witzes" III (1742), 116ff. [165] Weilen 19, 9. [166] Vgl. über ihn Saintsbury II, 171ff. [167] Vgl. Petsch, GRM III, 384. [168] Weilen 37, 24. [169] Weilen LIII. [170] Ibd. 160, 3ff. [171] J. J. Rambach, Vermischte Abhand-

lungen aus der Geschichte und Literatur, Halle 1771. [172] BdschW. V, 316f. [173] Ibd. 365. [174] Ibd. IX, 202. [175] Ibd; vgl. 204f. [176] Weilen 15, 14. [177] Ibd. 14, 28. [178] Deutsche Bibliothek I, 1, p. 77. [179] Weilen 111, 31. [180] Fischer 92, 28. [181] Weilen 328, 10ff.; vgl. Fischer 349, 29. [182] Weilen 329, 7. [183] Z. B. Jean Paul und seine Stellung zu den drei Einheiten; vgl. Ed. Berend, Jean Pauls Ästhetik, S. 97f. [184] Neue Hallische Gel. Zeitungen I, 745. [185] Fischer 185ff. [186] Deutsche Bibl. I, 4, 153. [187] Ibd. VI, 24. [188] Ibd. III, 10, 199. [189] Home I, 15f. [190] BdschW. VII, 324ff. [191] Ibd. VIII, 5. [192] Weilen 15, 17. [193] Fischer 58, 10. [194] Ibd. 68, 29. [195] Ibd. 87, 35. [196] Ibd. 363, 25ff. [197] Ibd. 88, 17. [198] BdschW. X, 240. [199] Ibd. VIII, 18f. [200] Weilen 124, 27. [201] Ibd. 215, 19. [202] Fischer 101, 27. [203] Weilen 223, 20. [204] Suphan I, 174. [205] Weilen 221,15; Weilen 14, 25 wurde bereits erwähnt; vgl. Fischer 91, 11. [206] BdschW. X, I196. [207] Weilen 228, 18. [208] Hyp. I, 343. [209] Fischer 199, 16. [210] Suphan I, 296; vgl. Koch, Sturz, S. 100 u. Gerstenberg, BdschW. VIII, 13: „Auf einem Blatte des Virgils, sagt Klopstock, ist mehr wahre Kritik, als bey zwanzig Lehrern der Kunst. Alle große Genies haben ebenso gedacht, als Herr Klopstock." [211] Koch, S. 99. [212] Weilen 230, 23. [213] Nicht erst, wie G. bei Fischer 261, 16 selbst anführt, im 103., sondern schon im 5. Stück (p. 36) der Hall. Gelehrt. Zeitung 1768; vgl. auch Fischer LVI. [214] Darüber bereits Bd. I, 137 dieser Biographie; der Brief an Voß jetzt Archiv 141 (1921), S. 15f. [215] Vgl. Haym II, 600f. u. vor allem das ausgezeichnete Buch von R. Volkmann, Gesch. u. Kritik der W.schen Prolegomena, Leipzig 1874, S. 79ff. [216] Unger I, 258. [216a] Das stoffreiche Buch von E. Stemplinger, Horaz im Urteil der Jahrhunderte, Leipzig 1921, könnte für unseren Zeitraum wesentlich ergänzt und vertieft werden. [217] Fischer 38, 14. [218] Weilen 212, 11. [219] Fischer 202, 7. [220] Ibd. 106, 33. [221] Ibd. 207, 26. [222] Ibd. 220, 28. [223] Vgl. E. Brenning, D. Gestalt des Sokrates in der Literatur des vorigen Jahrhunderts, Festschrift d. 45. Philologen-Versammlung, Bremen 1899. Eine ungedruckte Münchner Dissertation über denselben Gegenstand (von Hertel), von der ich während der Korrektur höre, blieb mir unbekannt. [224] Fischer 169ff. [225] Ibd. XLIII. [226] Weilen 218, 21; vgl. Koch, Sturz 115. [227] Krit. Dichtk. II, 227. [228] Winckelmann p. 32. [229] Hyp. I, 12; vgl. 336. [230] Weilen 81, 3. [231] Ibd. 218, 15. [232] In der 3. seiner Sendschriften (Leipzig 1747) p. 107. [233] In Klotzens „Deutsche Bibl." III, 10, 212 (1769!); vgl. ibd. IV, 13, 1ff. [234] FgA. II, 513, 31. [235] Fischer 154, 4. [236] Ibd. 153ff. [237] 154, 17. [238] Fischer 256ff. [239] Ibd. 19, 12.

## VII, 3.

[1] Hamann I, 288f. [2] Ibd. II, 679 Anm. 95. [3] p. 109f. [4] p. 26. [5] II, 246. [6] Ibd. 14; man wird hier wohl zwischen den Zeilen bemerken, daß ich die Methode Walzels in „Das Prometheussymbol etc." (Leipzig 1910) und die auch hier zum Ausdruck kommende Überschätzung Shaftesburys (namentlich im Hinblick auf Herder) ablehne; W. übersieht vor allen Dingen (p. 32f.), daß als Vermittler Young eine viel größere Rolle spielt als Shaftesbury. [7] Dabei denkt er allerdings an den Dichter der „Nachtgedanken", Deutsche Bibliothek III, 12, 636ff.; vgl. ibd. II, 5, 8 u. II, 8, 623f. [8] BdschW. VI, 1, 180. [9] Hyp. I, 258. [10] Eine Aufzählung der aus dieser Zeit stammenden

Untersuchungen über das Genie, die aber keineswegs vollzählig ist, gibt Walzel, Zeitschr. f. d. österr. Gymnasien 43, p. 237ff.; vgl. Anm. 54. — Auf Braitmaier, Sommer, Dessoir, H. v. Stein sei allgemein verwiesen. [11] BdschW. V, 312. [12] Für Hamann verweise ich ein für allemal auf Unger. [13] p. 86. — Neuerdings hat M. Sommerfeld (Nicolai u. d. Sturm und Drang, Halle 1921, p. 34ff.) die Auffassung N.s vom „Genie" und „Original" ausgezeichnet entwickelt. [14] BdschW. V, 361. [15] Jbd. XII, 115. [16] Jbd. V, 318f. [17] p. 19, 14. [18] p. 146. [19] p. 384. [20] Vgl. darüber auch Dessoir, Moritz p. 23ff. [21] Z. B. BdschW. V, 321. [22] Riedel, Meinhard, p. 10. [23] Jbd. VIII, 14. [24] Jbd., p. 18. [25] Jbd. 103. [26] In dem berühmt gewordenen Schreiben an Jacobi, Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte III (1890), 183. [27] Vgl. z. B. Hyp. I, 91, 125, 278. [28] Jbd. p. 340ff. [29] Diese Stelle ist H. A. Korff in seinem stoffreichen Buch „Voltaire im Literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts" (Heidelberg 1917) entgangen. [30] Vorrde zur Braut, p. 11. [31] Hoffmann, p. 65f.; ähnlich p. 81. [32] Braut, p. 237. [33] Lachm.-Muncker IX, 203, 18, und vor allem ibd. 324, 17ff.; vgl. auch 360, 26 gegen Voltaire. [34] Fischer 402, 14, [35] I, 459. [36] Weilen 18, 9ff. [37] Jbd. 36, 1. [38] Lachm.-Muncker VIII, 229, 30. [39] Suphan I, 122. [40] Lachm.-Muncker VIII, 283. [41] Weilen 81, 4. [42] Jbd. 172, 34. [43] II, 184f. [44] Weilen 176, 15. [45] Lachm.-Muncker IX, 185, 14; vgl. ibd. 308f.; schon Helvetius (p. 532) scheidet ausdrücklich den bel esprit vom Genie. [46] Weilen 176, 20. [47] Jbd. 176, 1. [48] Wenn G. in einem Brief an Gleim (hs. Halberstadt) vom 19. 9. 66 diesen ein Genie nennt, so ist das lediglich ein Rückfall in Überlebtes aus übertriebener Höflichkeit, dem weiter keine Bedeutung zukommt; schon wenn er 1762 Lichtwehr als „Genie zur Fabel" bezeichnet, mit dem Zusatz: „was thut es, daß er unkorrekt ist" (Af LG. IX, 479), ist es schon etwas anderes. [49] Vgl. Goldstein, a. a. O., p. 15f. In einer Polemik gegen Braitmaier (II, 188ff.) scheint mir G. durchaus im Recht zu sein, obwohl B., was auch G. tut, zuzustimmen ist, wenn er vergebens nach einer Definition des Begriffes Genie bei M. sucht; es ist das wie wir gleich sehen werden nicht die einzige Übereinstimmung zwischen der geistigen Struktur Gerstenbergs und Mendelssohns. [50] I, p. 17. [51] Weilen 215, 28. [52] Jbd. 216, 12ff. [53] Suphan I, 255. [54] Sulzers „Analyse du Génie" in „Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres", 1759 (abgedruckt in seinen „Vermischten philosophischen Schriften", 1773, I, 307); besprochen von Mendelssohn im 92. Literaturbrief. Resewitzens „Versuch über das Genie" in der „Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften" ed. Nicolai, Berlin 1759ff., II, 131 (von Mendelssohn in den „Literaturbriefen" besprochen [93 und 208ff.]) in deren 5. Band sich auch die Sulzersche Schrift noch einmal findet. Weilen (LXVI) übersieht, daß Gerstenberg diese Abhandlung ausdrücklich namhaft macht; auf einen andern Irrtum Weilens macht Unger II, 675 aufmerksam; Flögel in den „Vermischten Beiträgen zur Philosophie und den schönen Wissenschaften", Breslau 1762 (von Resewitz im 317.—319. Literaturbrief besprochen). [55] Spectator V, 62 (Nr. 417) betont das schon. Auch Dubos (II, cap. 1f) hebt hervor, daß Künstlertum angeboren sei. [56] Vgl. Mendelssohn, BNL. 92. [57] Im „Essay on Criticism": „one science only will one genius fit". Auch Rapin 121 unterscheidet bereits zwischen dem Universalgenie und dem im Sinne

Popes. [58] Weilen 222, 31. [59] Suphan V, 183. [60] Weilen 224, 1ff. [61] S. 6— [62] Fischer 343, 21. [63] Weilen 225, 12. [64] Unger, p. 303. [65] Weilen 227, 15ff. Fischer 149, 32 die gegenteilige Ansicht: „alle Künste sind zugleich Wissenschaften". [66] Ibd. 228, 4. [67] Ibd. 232, 18. [68] ZfdPh. 23, p. 65. [69] Young 15, 25. [70] Fischer 150, 17. [71] Eine ähnliche Einstellung später bei Pinkerton; vgl. Hamelius, D. Kritik in d. engl. Literatur d. 17. u. 18. Jahrh., Brüssel 1897, S. 151. [72] Ibd. 151, 27. [73] Ibd., p. XLI. [74] Ibd. 55, 6. [75] Vgl. vor allem den Brief an Gleim vom 28. Dec. 1768 (hs. Halberstadt, ganz ungenau und willkürlich abgedruckt in Morgenblatt 1817, Nr. 25). [76] Fischer 78, 20; vgl. 123, 7. [77] Lenz IV, 259. [78] Wie sie von Th. Friedrich (Probefahrten XIII), Die Anm. übers Theater etc., Leipzig 1909, p. 42ff., p. 72ff. geübt wird. [79] I, 1, 113. [80] I, 4, 4. [81] II, 7, 393. [82] Dusch IV, 269. [83] M. Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme etc., Leipzig 1907, p. 104 u. H. Röhl, D. ältere Romantik u. d. Kunst d. jungen Goethe, Berlin 1909, p 150. [84] Deutsche Chronik I, 5. [85] Ibd. II, 462. [86] Suphan V, 278ff. [87] II, 426, 28. [88] Ibd. I, 86, 35. [89] Ibd. 98, 28. [90] Ibd. 99, 26. [91] Ibd. 143, 35. [92] Sämtliche Werke Wandsbek 1774, I, 22. [93] Deutsche Literaturdenkmale, ed. Seuffert, Nr. 13, Heilbronn 1883, S. 88. [94] Kant, Klassiker, Romantik bedürften in dieser Hinsicht noch eingehender Darstellung. Schlapp, Kants Lehre vom Genie, Göttingen 1901, ist ein Anfang; eine Skizze „Vom romantischen Geniebegriff" gab Friedrich Schulze, Studien zur Literaturgeschichte, Albert Köster zum 7. November 1912, Leipzig 1912, p. 228ff. [95] Das Thema: Shakespeare im 18. Jahrhundert braucht hier nur in soweit beachtet zu werden, als es zur Illustrierung von G.s Äußerungen unentbehrlich ist. Denn hier hat die Forschung bereits Abschließendes geleistet. M. Joachimi-Deges „Deutsche Shakespeare-Probleme etc." (Leipzig 1907) ist überholt durch F. Gundolfs bedeutsamen „Shakespeare und der deutsche Geist" (Berlin 1911), dessen Ausführungen über G. als Revolutionär (p. 193) ich im Vorhergehenden doch schon glaube wiederlegt zu haben, wie ich ihm auch im folgenden mehrfach widersprechen muß. Daneben behält K. A. Richters „Shakespeare in Deutschland in den Jahren 1739—1770" (Oppeln 1912) durch Stoffreichtum seinen Wert; für Herder, nicht für G., wird Hayms Darstellung (I, 426ff.) immer wichtig bleiben, zumal Gundolf gelegentlich unklar ist, wo Haym bereits Klarheit geschaffen hat. Vgl. auch Albert Köster, AfdA. 1910, p. 80f. und „Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrhundert", Leipzig 1912, p. 40f, wo aber die Bedeutung G.s nicht genügend hervortritt; Koch, p. 111ff. [96] Unger I, 310. [97] An J. G. Jacobi, 28. 8. 1767 (hs. in Jacobis Nachlaß, Freiburg). [98] Lachm.-Muncker X, 95, 19ff. [99] Diesen Versuch unternahm M. Kawczynski, Studien zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1880, p. 76f. K. sowohl wie O. Wendt, Steeles Literar. Kritik, Diss. Rostock 1901, eine Arbeit, in der kaum ein eigener Satz, geschweige ein eigener Gedanke zu finden ist, überschätzen die Bedeutung von Steeles Shakespeare-Kritik. [100] Weilen verwechselt im Inhaltsverzeichnis zu seiner Ausgabe der „Merkwürdigkeiten" Joseph W. mit seinem Bruder Thomas, dem Autor der „Observations on the Fairy Queen". 157, 18 kann nur Joseph gemeint sein [101] Lachm.-Muncker VIII, 230, 1ff. [102] BdschW. V, 312. [103] Zusätze II, 165. [104] BdschW. VII, 321. [105] Ibd. 324. [106] Ibd. VIII, 8. [107] Ibd. 15f. [108] Ibd.

IX, 200. [109] Dusch IV, 263, abhängig von Mendelssohn (Philos. Schriften II, 158). D. stellt „Talent" für Genie „Kunst" gegenüber. [110] Vgl. E. Stadler, Wielands Shakespeare, Straßburg 1910, p. 16. [111] Hyp. I, 127. [112] ADB. V, 1, 294f., vgl. ähnliche Einwände von anderen Rezensenten bei Richter a. a. O., p. 95f. [112a] Vgl. auch Braut, p. 236. [113] Das hat Weilen (p. XXXII) bereits gesehen. [114] Braut, p. 195ff. [115] Gerard I, 7. [116] Braut, p. 209. [117] Ibd. 213. [118] Ibd. p. 220. [119] Ibd. p. 250. [120] Weilen S. 109—166. [121] Stadler, a. a. O., p. 8f. [122] Lachm.-Muncker IX, 245, 12. [123] IX, 257ff. [124] Fischer 350, 23 u. LXXVIII; nur muß man sich hüten, „Sitten" etwa mit „sittlicher Natur" zu identifizieren; vielmehr gebraucht G. hier „Sitten" ganz im Sinne der Aufklärung, also im Gegensatz zu dem lebendigen Gefühl, auf dem dort die „sittliche Natur" Shakespeares beruht. [125] Weilen 112, 29. [126] Ibd. 125, 2. [127] Unger I, 311. [128] Wie Gundolf, p. 202, von einer historischen Einstellung Lessings reden kann, ist mir ganz unerklärlich. [129] Weilen 124, 27. [130] Herders Stellung zu Aristoteles wäre wünschenswerter Gegenstand einer besonderen Abhandlung. [131] V. S. III, 251ff. Diese Stelle verlegt Rosanow, Lenz, Leipzig 1909, p. 156, in die Vorrede „zu einer Übersetzung eines Dramas von Beaumont und Fletcher"!!, gestützt auf ein Buch von A. Kontz, Les drames de la jeunesse de Schiller (Paris 1899). [132] Weilen 113, 25. [133] Ibd. p. LI. Weilen gibt H.s Ansicht etwas übertrieben wieder. [134] Weilen, p. L, übersieht, daß 119, 11 der Nachdruck auf „Pracht" liegt. [135] Ibd. 126, 26ff. [136] Ibd. 135, 21. [137] Ibd. 139, 27. [138] Ibd. LIII. [139] Sehr charakteristisch z. B. ibd. 156, 29. [140] Ibd. 216, 25. [141] Ibd. 264, 18. [142] Vgl. Suphan, Herder an Gerstenberg über Shakespeare, Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte II, 450 u. Suphan V, 230. [143] Lachm.-Muncker X, 215, 7ff. [144] Schubart I, 216. — K. A. Richter hat a. a. O., p. 108f. gezeigt, wie die Shakespeare-Begeisterung auch die Kreise erfaßt, die dem französischen Geschmack noch huldigten. Aber er übersieht, daß hier mehr Rücksichten der Clique als ästhetische Einsicht maßgebend ist. Klotzens „Deutsche Bibliothek" ist im ganzen shakespearefeindlich; vgl. vor allem III, 12, 639, eine Stelle, die den von R. angeführten folgt: „Denn überhaupt scheinen die grösten brittischen Genies unsrer Poesie nachtheilig zu werden"; vgl. auch Mauvillon, p. 290, und noch Ende der 70er Jahre! das 6. Stück der in Hamburg 1778/9 erschienenen Wochenschrift „Wodan", wo von der affektierten Nachahmung Ossians und Shakespeares geredet wird — was z. T. ja allerdings richtig war.

## VII, 4.

[1] Vgl. u. a. M. Poensgen, Geschichte der Theorie der Tragödie. Diss. Leipzig 1899 und Petsch in d. Einleitung zu „Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn etc." Zum Folgenden auch vortrefflich trotz einzelner Irrtümer M. Koch, Sturz, S. 108f. [2] Archiv 134, S. 15f. — Wie stark diese Vorwürfe auf G., über die Verbrennung des „Turnus" hinaus, wirken, ersieht man aus BdschW. IX, 72, wo er Elias Schlegel ähnliche Vorwürfe macht, wie Weiße ihm. [3] BdschW. VI, 314. [4] Riedel, p. 255, Dusch I, 60; Steele im Tatler II, 233 (Nr. 82), Addison im Spectator I, 168, vgl. ibd. VI, 87ff. (Nr. 548). [5] Braut, p. 18; es braucht wohl nicht ausdrücklich erwähnt zu werden, daß hier die „Poetik" im Sinne des 18. Jahrhunderts interpretiert werden muß und nicht

in der durch Jakob Bernays begründeten Weise. [6] Weilen 231, 10. [7] Fischer 109, 27. [8] Ibd. 105, 28. [9] Redlich, p. 16. [10] Tatler III, 271 (Nr. 165). [11] Abhandlung vom Trauerspiel, Petschs Neudruck, S. 14, 31 ff. [12] ADB. IV, 1, 203. [13] Unger I, 335. [14] Fischer 103, 4. [15] Ibd. 107, 31. [16] Suphan V, 394. [17] Ibd. 105, 34; dieselbe Anschauung schon zu Eingang der Abhandlung über Shakespeare, Weilen 112, 14. [18] Ibd. 281, 1. [19] Ibd. 106, 27. [20] Ibd. 108, 3. [21] Ibd. 281, 10. [22] Ibd. LXII. [23] Lachm.-Muncker X, 193, 25. [24] Fischer LXII. [25] Ibd. 281, 23; vgl. auch seine Anm. Braut, p. 244. [26] Ibd. 96, 35. [27] Ibd. 110, 36. [28] Suphan III, 13. [29] Fischer 186, 13, was durch handschriftliche Ausführungen (München) gestützt wird. [30] Haym I, 233. [31] Fischer 187, 6. [32] Sämtliche Werke (Großherzog Wilh. Ernst-Ausgabe) I, 308 f. [33] Suphan III, 457 f. [34] Lachm.-Muncker XVII, 244 ff. [35] Fischer 188, 32. [36] Hyp. II, 39. [37] a. a. O., p. 309. [38] Fischer 189, 9. [39] Lachm.-Muncker XIV, 204. [40] Suphan I, 216. [41] Ibd. [42] Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Leipzig 1776, p. 71 ff. [43] BdschW. V, 360. [44] Ibd. IX, 71. [45] Ibd. XII, 115. [46] Deutsche Bibliothek II, 7, 392. [47] p. 86 f.; vgl. auch den 58. Literaturbrief. [48] Fischer 54, 20. [49] Ibd. 76, 34. [50] Ibd. 54, 33. [51] Ibd. 55, 13. [52] Ibd. 101, 26. [53] Ibd. 102, 13. [53a] Ibd. 52, 22. [54] Ibd. 76, 20. [55] Deutsche Bibl. III, 9, 100. [56] Fischer 55, 31. [57] Ibd. 32, 7. [58] Ibd. 36, 15. [59] Ibd. 55, 22. [60] Lenz IV, 276. [61] Fischer 77, 23. [62] Roth II, 274. [63] Warton von mir benutzt in der 2. Aufl. London 1762. [64] Klopstock, Sämtl. Werke, Leipzig 1844, VIII, 243; Lachm.-Muncker XVII, 79, 8 ff. [65] Weilen 29, 2. [66] Lachm.-Muncker IX, 234, 16. [67] I, 4. [68] Weilen 30, 22 ff., ähnlich später Sulzer I, 528. [69] Ibd. 36, 36 ff. [70] Ibd. LVIII. [71] Ibd. 43, 9. [72] Ibd. LIX. [72a] II, 228; vgl. Schmid I, 413: Ariosts Plan sei homerisch, nicht rasend. [73] Ibd. 17, 31. [74] Ibd. 19, 15. [75] Ibd. 39, 19. [76] Ibd. 40, 19. [77] Fischer 124, 3. [78] Spectator V, 65, Nr. 417. [79] III, 707. [80] Fischer 155, 1. [81] Ibd. 95, 20. [82] Vgl. Bergmann, D. Begründung der deutschen Ästhetik. p. 196 u. Muncker, Lessings persönl. u. literar. Verh. zu Klopstock, p. 60 ff. [83] Weilen 80, 19. [84] Lachm.-Muncker VII, 84. [85] Hyp. I, 126. [86] Ibd. 127. [87] Ibd. 334. [88] Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit XII, 13 ff. [89] Hyp. I, 335 ff. [90] ZfdPh. XXIII, 48. [91] Suphan I, 301. [92] Fischer 5, 34. [93] Ibd. 91, 28. [94] Ibd. 97, 13. [95] Ibd. 124. [96] Hyp. I, 107; den er aber doch nicht auf eine Stufe mit Klopstock stellt: vgl. Hyp. II, 546. [97] Die von Weilen p. LV behauptete Abhängigkeit Gerstenbergs von Addissons Spektatoraufsätzen über das „Verlorene Paradies" kann ich nicht zugeben. Fischer, p. XXXVII, f. hat auf Abweichungen zwischen beiden hingewiesen, die zwar beweisen, daß G. die Kritik genau gekannt hat; aber die Anlage scheint mir ganz anders zu sein. Die Gemeinsamkeit besteht nur in dem allgemeinen Einfluß der moralischen Wochenschriften auf die Beiträge des „Hypochondristen" überhaupt. [98] Fischer 11, 8 ff.; vgl. p. XII ff. [99] Hyp. II, 38 ff.; Herder: Suphan I, 273. [100] Fischer 228, 8. [101] Ibd. 165, 3. [102] J. O. Thieß, F. G. Klopstock, Altona 1805, p. 210. [103] Fischer 46, 28. [104] Ibd. 128, 12. [105] Walzel: Zf. österr. Gymn. 43 (1892) p. 247. [106] Ibd. 245. [107] Vgl. z. B. Rapin 158. [108] C. F. Cramer, Klopstock. Er; und über ihn I (1780), 62. [109] Weilen 230, 10. [110] Ibd. 230, 34. [111] Ibd. 231, 31. [112] Fischer XLVI. [113] Hyp. II, 52. [114] Suphan III, 141 f. [115] Fischer 194, 15. [116] Ibd. 194, 10, [117] Ibd. [118] Weilen 207, 34.

[119] AfLG. IX, 479. [120] Fischer 70, 30. [121] Ibd. 358, 24. [122] Weilen 206, 20. [123] Lachm.-Muncker VIII, 278f. [124] Weilen 207, 37ff. [125] Haym I, 116. [126] Koch, p. 185. [127] Lachm.-Muncker VII, 78. [128] z. B. I, 138, 179ff.; vgl. Riedel, p. 338. [129] Deutsche Bibl. IV, 13, 124f. [130] Fischer 27; vgl. ibd. 275, 25. [131] Ibd. 147, 14;264; 322, 10; 361, 17; 387, 20. [132] Vgl. z. B. Deutsche Chronik I, 143 u. 245. [133] FgA. II, 604. [134] Vgl. Fischer 238ff. [135] Ibd. 371, 12. [136] Suphan I, 478. [137] Fischer LXXXV. [138] Weilen 207, 3. [139] Fischer 221, 23. [140] Ibd. 349ff. [141] Ibd. LXXVIII. [142] Briefe etc., p. 66. [143] Fischer 371, 8. [144] Ibd. LXXXV. [145] BdschW. V, 281ff. [146] Hyp. I, 127. [147] Fischer 317, 2. [148] Ibd. 315, 12.

VII, 5.

[1] ZfdPh. 23, p. 51. [2] Weilen 331, 22. [3] a. a. O., p. 46, [4] Suphan II, 277f. [5] Riedel 382f. [6] a. a. O., p. 65f. [7] Weilen 331. [8] Fischer 314, 20. [9] Weilen 63, 4. [10] Ibd. 63, 19. [10a] Breitinger, Krit. Dichtkunst II, 8. [11] Weilen 327, 17. [12] Ibd. Zeile 24. [13] Weilen 79, 5; Fischer 299, 2; 306f. Wenn G. ZfdPh., p. 53f., nur Literaturbriefe nennt, deren Verf. nicht L. ist, so ist das natürlich nicht gegen seine Hochschätzung L.s zu verwenden. [14] p. 384. [15] Deutsche Bibl. II, 34. [16] Fischer 71, 10. [17] Ibd. 202, 31. [18] Über die deutsche Sprache und Literatur, ed. Schüddekopf, Berlin 1902, p. 21. [19] Fischer 315, 20. [20] Weilen 62, 29. [21] Fischer 391, 12. [22] Ibd. 38, 17; vgl. Klotz, D. B. II, 6, 248. [23] BNL. 126. [24] Lachm.-Muncker VIII, 143, 21. [25] S. W. XVI, 157f. [26] BdschW. VII, 327. [27] Fischer 119, 12ff. [28] Soroer Vorrede; von Funk zitiert Weilen 273, 31. [29] BdschW. VII, 331. [30] Weilen 273, 37. [31] Vgl. z. B. III, 321 (285. Stück): "The great masters in composition know very well that many an elegant phrase becomes improper for a poet .... when it has been debased by common use." [32] IX, 1, 193ff. [33] Ibd. VII, 1, 159f. [34] Nicolai, p. 110. [35] ADB. V, 1, 4f. [36] Vgl. ibd. III, 1, 64 u. XI, 2, 38. [37] BdschW. V, 287. [38] Hyp. I, 345ff. [39] Knebel II, 112. [40] Krit. Dichtkunst II, 417. [41] Lachm.-Muncker X, 31, 5; 32, 20. [42] Vgl. auch Dusch I, 45. [43] In der Vorrede zur Übers. von Heliodors „Theagenes u. Chariklea" I, Leipzig 1767. [44] Gerard II, 33 u. 236. [45] Schmid I, 110. [46] Fischer 61, 34. [47] Ibd. 33, 33; 134, 36. [48] Ibd. 283, 24; vgl. 285, 15. [49] Ibd. 379, 11. [50] Ibd. 380, 17. [51] I, 300. [52] Spectator VI, 257 (Nr. 595); Duff, p. 245. Gerard I, 67, 74. [53] BdschW. VII, 332. [54] BdschW. X, 107. [55] Braut, p. 198 Anm., vgl. auch ibd. p. 213. [56] I, 363. [57] BdschW. VI, 91. [58] Fischer 147, 34. [59] Ibd. 135, 9. [60] Ibd. 377, 13. [61] Ibd. 206, 34. [62] Ibd. 226, 26; vgl. Weilen 99, 27. [63] An Nicolai, ZfdPh. XXIII, 47f. [64] Fischer 206, 32; 332, 33. [65] Ibd. LXXIII u. s. Anm. 63. [66] Ibd. 204, 24. [67] W. Fränzel, Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert (Leipzig 1914, Lamprechts „Beiträge" 25), ein Buch, das weniger die Gesch. d. Übers. als die ihrer Theorie zum Gegenstand hat, gibt wertvolle Gesichtspunkte, übersieht aber oder verkennt historische Zusammenhänge und benutzt überdies unzureichendes Material; dies gilt namentlich für den Abschnitt über G. (p. 124ff.), wo sich der Verf. auch auf Äußerungen stützt, die gar nicht von G. sind. Der mir nachträglich bekannt gewordene, sehr gründliche Aufsatz von J. W. Draper, The Theory of Translation in the 18. Century, Neophilologus VI (1921), 241ff., behandelt ausschließlich englische Autoren. [68] Menschliches Leben (Altona u. Leipzig 1791) II, 5. [69] J. E. Schlegel 165, 31. [70] Ibd.

225, 35. [71] Ibd. 224, 35. [72] Ibd. 191, 20. [73] z. B. Nicolai, p. 106. [74] Ibd. p. 90. [75] Lachm.-Muncker VIII, 42, 8. [76] Ibd. VII, 8, 26. [77] Ibd. 40, 29. [78] Ibd. 43, 17. [79] Ibd. 76, 6. [80] Ibd. VIII, 280. [81] Ibd. 14, 14. [82] Ibd. IX, 214, 25. [83] Riedel, p. 49. [84] Riedel, Meinhard, p. 60. [85] p. 17. [86] Suphan I, 289. [87] Hierfür u. f. d. Folgende Fischer 55, 13ff. [88] 164. Stück. [89] Fischer 309, 26. [90] Ibd. 208, 16; 221, 3. [91] Weilen 130, 2. [92] Lachm.-Muncker VIII, 81, 10. [93] BdschW. VI, 61. [94] Fischer 96, 4. [95] Ibd. 404, 23; vgl. Weilen 190, 15 u. Fischer 39, 4. [96] BdschW. V, 290. [97] Fischer 36, 28. [98] Braut, p. 285. [99] Weilen 95, 22. [100] Fischer 171, 7. [101] Ibd. 98, 25. [102] Ibd. [103] Ibd. 247, 32. [104] Ibd. 244, 26. [105] II, 40. [106] Weilen 192, 33. [107] Lachm.-Muncker VIII, 5, 15. [108] Fischer 98, 27. [109] Vgl. z. B. FgA I, 53, 15. [110] Selbstbiographie, p. 61. [111] Fischer 31, 7. [112] BdschW. XII, 76. [113] p. 104. [114] Deutsche Bibliothek II, 7, 429. [115] Ibd. III, 11, 511. [116] Vgl. auch Fischer, p. XXV. [117] I, 623. [118] Vgl. besonders FgA. I, 296; 341; 299, 12; 196, 25 etc. [119] Ibd. 131, 6. [120] Ibd. 128, 35. [121] In d. Vorrede zur Übers. von Heliodors „Theagenes". [122] VII, 1, 285.

## VII, 6.

[1] p. 101 f. [2] Deutsche Chronik II, 823. [3] Ibd. 176. [4] Dichtung und Wahrheit 12. Buch. [5] II, 17. [6] „Gedanken von dem vorzüglichen Werth der Epischen Gedichte d. Herrn Bodmers", Berlin 1754. [7] BdschW. VII, 325. [8] Vgl. Selbstbiographie, p. 100 f. [9] Nicolai, p. 42. [10] BNL. 156. [11] Dubos I, 462 f. [12] Weilen 88, 18. [13] Fischer 27, 13. [14] Ibd. 70, 18. [15] Ibd. 133, 27. [16] Ibd. 378, 2. [17] Über „Dualismus" als Ausdruck der modernen Literatur habe ich seit Erscheinen meines Goethe, Kleist, Hebbel etc. an verschiedenen Stellen geschrieben; vgl. vor allem G. Simmel, Philosophische Kultur, p. 223 ff.; im übrigen ist seit Schiller über Nietzsche bis zu Wölfflin u. Cassirer auch der Wissenschaft die bewegende und bestimmende Bedeutung dieses Begriffs nichts Neues; es wäre wünschenswert, daß jemand einmal den Versuch wagte, zu zeigen, wie die künstlerischen Stile eines Volkes in ihrer Gesamtheit nichts sind als der Ausdruck jenes Kampfes, den der Begriff des „Dualismus" bezeichnet. [18] Für die sehr interessante Geschichte dieses Begriffs und seine Bedeutung in der Ästhetik (G. wendet ihn nur einmal, aber an einer sehr bemerkenswerten Stelle an) vgl. Borinski, Poetik d. Renaissance, S. 321 u. Bodmer, D. Gesellschaft d. Maler etc., Zürich 1895, p. 79.

## VIII, 1.

[1] Briefwechsel zwischen Gleim u. Uz, ed. Schüddekopf (Tübingen 1899) S. 360. [2] Jacobi I, 4. [3] G. an Gleim, Kopenhagen, 19. Sept. 1766, hs. Halberstadt. [4] An denselben, 28. Dec. 1768, hs. Halberstadt (ungenau u. willkürl. gedruckt Morgenblatt 1817, Nr. 25). [5] Gleim an G., 6. Febr. 1769, hs. ibd. [6] Kopenhagen, 4. März 1769, hs. ibd. [7] Uz S. 68. [8] Wie der wahre Dichter Uz (S. 399) singt. [9] Lachm.-Muncker IV, 207, 29. [10] Auch das neue Werk von Emil Ermatinger, das so ausgezeichnet „Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart" (Leipzig 1921) behandelt, kommt in seinem Einleitungskapitel nicht über längst

Bekanntes hinaus; umso bedauerlicher, als dieses Buch im übrigen eines der bedeutendsten und zukunftszeigenden Werke der Literaturwissenschaft darstellt. [11] Den besten Anfang gibt F. Strich, „Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts", Festgabe für Muncker (München 1916), S. 21ff; vgl. meine Rezension in Behaghels und Neumanns „Literaturblatt" 1918, Nr. 5—6. (Strich ist, soweit ich sehe, auch der Einzige, der die hohe Bedeutung des Lyrikers G. erkannt hat, vgl. Mythologie I, S. 37.) Daß eine Darstellung der Barocklyrik sozusagen in der Luft liegt, zeigen die zahlreichen Dissertationen aus den letzten Jahren; sie sind auch ein erfreulicher Beweis dafür, daß die Stellung wissenschaftlicher Probleme wieder anfängt, in der geistigen Situation der Gegenwart zu wurzeln. [12] Für deren Erkenntnis v. Waldberg schätzenswerte Beiträge geliefert hat. [13] Haller u. d. Sturm u. Drang: eine wichtige Arbeit, namentlich im Hinblick auf den Kritiker Haller. Wertvolle Ansätze bei Hirzel. [14] Aus der Flut von Einzelschriften über die Lyrik der Aufklärung nenne ich als wirklich förderndꞏ: A. Pick, Studien zu den deutschen Anakreontikern des 18. Jahrhunderts, in Kochs „Studien z. vgl. Literaturgeschichte" VII u. IX u. E. Petzet, Der Einfluß der Anakreontik und Horazens auf J. P. Uz, ZfvglL. N. F. VI (1892), 329ff. Materialien geben: F. Ausfeld, Die deutsche Anakreontische Dichtung des 18. Jahrhunderts, Straßburg 1907 u. J. Lees, The Anakreontic Poetry of Germany in the 18th Century, Aberdeen 1911. [15] Vgl. Witkowski, D. Vorläufer d. anakreont. Dichtung in Deutschland, Leipzig 1889, S. 28f. Auch Trillers „Poetische Betrachtungen usw." waren in Hamburg erschienen. [16] Wismar und Leipzig 1746. [17] Vgl. z. B. ibd. S. 105: „Die Liebesschule" mit den schönen Eingangsversen:

Jüngst sah ich aus dem Fenster
Viel kleine schöne Mädgen
Mit Büchern unterm Arme
Aus ihrer Schule kommen.
Gleich dacht ich bey mir selber;
Daß doch die großen Mädgen,
Die schönen großen Mädgen,
Wie diese kleinen Mädgen,
Die kleinen schönen Mädgen
Oft in die Schule gingen!

Hudemann und die Hamburger Anakreontik verdienten sehr wohl eine Sonderdarstellung; einiges habe ich inzwischen gebracht in meinem im Verein für Hamburgische Geschichte gehaltenen Vortrag: „Klopstock und Holstein." [18] I, 3. [19] III, 4. [20] Erst im letzten Augenblick werde ich durch einen Aufsatz von Louis Bobé: „Slægten von Gerstenberg" (Personalhistorisk Tidsskrift 40 (1919), S. 274ff., auf einen mir leider bei Ausgabe des ersten Bandes entgangenen bedeutsamen Artikel aufmerksam, den Karl Freiherr von Bothmer bereits 1918 in den „Familiengeschichtlichen Blättern" XVI, 54ff. veröffentlichte. Eine von G.s „gnädigen Tanten" ist die Landrätin v. Meihern; über die Beziehungen dieses Geschlechtes zu den Gerstenbergs bringt Bothmer höchst interessante Mitteilungen; als Begründer der Familie v. Gerstenberg wird ein von den Schweden im 30jährigen Krieg geadelter Thomas Gastmeyer angenommen, der Besitzer des Schlosses Erbhof zu Thedinghausen bei Bremen

war. Ganz klar sind die Angaben aber nicht; ich komme darauf noch an anderer Stelle zurück. — Inzwischen hat noch L. Andresen in seinem Aufsatz „Tondern als Garnison um 1740" („Die Heimat" XXXIV, 37ff), Mitteilungen über G.s Eltern gebracht. [21] P. Kluckhohn, der in seinem Buche „Die Auffassung der Liebe" usw. (Halle, 1922), eine vortreffliche Zergliederung der romantischen Liebesanschauung vornimmt, bleibt für das 18. Jahrhundert und ganz besonders für die Anakreontik an der Oberfläche. [22] Eine kritische Ausgabe der „Tändeleyen" wäre wohl am Platze. In $T_2$ hat G. die Besserungsvorschläge Lessings durchweg beachtet, wie sein Handexemplar auf der Hamburger Stadtbibliothek beweist. In $T_2$ und wieder in $T^3$ ist im einzelnen vieles, auch Namen, geändert und getrennt worden, in $T^3$ nur ein Gedicht, das sich in den beiden anderen Auflagen nicht findet (S. 31). [23] Über „Grazie und Grazien" handelt vortrefflich Franz Pomezny, Beiträge zur Ästhetik III, Hamburg u. Leipzig 1900. [24] Gesch. d. Kunst I, 229f.; vgl. Riedel 346. [25] Musenalmanach 1770, Redlichs Ausgabe, S, 8f. [26] Musenalmanach 1771, Redlichs Ausgabe S. 40f. Daß dieser Vers sowie die folgenden ein Zitat aus Gleims „Lieder nach dem Anakreon" sind, ändert an der charakteristischen Bedeutung nichts. [27] Anklänge verzeichnet, nicht immer überzeugend, Stemplinger, Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance, Leipzig 1906. [28] I, 196. [29] $T_1$, 41. [30] Suphan I, 350. Vgl. z. Folgenden: Strack, Goethes Leipziger Liederbuch, Gießen 1893, S. 114f. [31] Suphan I, 330ff. [32] p. 348. [33] $T_1$, 13. [34] p. 67. [35] Hirzel, S. 405. [36] Wie sich derprachtvolle Sir Galahad (Im Palast des Minos, München o. J., S. IX) ausdrückt. [37] ADB $V_{,1}$, 73. [38] III, 382. — M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1902, I, 220, führt unter den Kompositionen des Bückeburger Bachs eine Oper „Die Afrikanerin" an, deren Text von Gerstenberg sei. Hier liegt eine Verwechselung mit der „Amerikanerin" vor; unter diesem Titel wurde das „Lied eines Mohren" von Bach komponiert. [39] Kleist, Werke, ed. Sauer, I, 107f. [40] Trotz des einschlägigen Kapitels bei E. Bergmann, D. Begründung der deutschen Ästhetik usw. [41] Lachm.-Muncker IV, 399, 1. [42] S. Anm. 31. [43] Das ebenfalls noch einer besonderen Darstellung harrt; vgl. O. Netoliezka, Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert, VfL II (1889), 1ff.; H. Brogeé, D. französische Hirtendichtung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts usw., Diss. Leipzig 1903; H. Wölfflins Salomon Geßner (Frauenfeld 1889) wird trotz starker Überschätzung Geßners als bemerkenswerter Vorläufer einer vertieften Literaturbetrachtung immer seinen Wert behalten; wertlos R. Müller, D. deutschen Theorien der Idylle usw., Straßburg 1911. [44] Fischer 87, 2. [45] Vgl. z. B. ADB $I_{,2}$, 274. [46] BdschW V, 320. [47] Ibd. 318f. [48] I, 179ff. und Spectator V, 63. [49] Darauf hat bereits der Rezensent der „Bibliothek" aufmerksam gemacht; vgl. ibd. 302. [50] 59. Literaturbrief. [51] An G. 7. Juli 1787, hs. HF. [52] FgA II, 604, 2. [53] Vgl. ibd. 447, 22ff. [54] Anakreon II, 54. [55] Suphan I, 340. [56] Erste Beilage zur deutschen Chronik I. [57] Schmid I, 79.

## VIII, 2.

[1] Neuerdings hat F. Strich in seinem Buche „Klassik und Romantik" (München 1922) den Gegensatz zwischen Vollendung und Unendlichkeit zu

einer vortrefflich geschriebenen Gegenüberstellung der deutschen Klassik und Romantik benutzt. Auch wer zugibt, daß Strich der Gefahr des Konstruierens nicht immer entgangen ist und wer bedauert, daß er allzusehr mit kunstgeschichtlichen anstatt mit literargeschichtlichen Begriffen arbeitet, wird dieses Werk als eines der aufrüttelndsten Erscheinungen der Literaturwissenschaft bezeichnen müssen. [2] Suphan I, 522 f. [3] Hennes S. 56. [4] Ditfurth, Historische Volkslieder der Zeit von 1756—1871 (Berlin 1871 f.), I, 11 ff. [5] Vgl. Danieck, Pyra, Leipzig 1882, S. 164. [6] Suphan I, 336. [7] DLD 4, S. 4, 23; vgl. Lachm.-Muncker VII, 117. [8] Vgl. A. Sauer, DLD 4, S. III, u. Karl Neßler, Geschichte der Ballade Chevy Chase, Berlin 1911. [9] Fischer 299, 12 ff. [10] Suphan II, 186. [11] G. W. I I, 240. [12] Zuerst gedruckt im Musenalmanach 1777; dann G. W. II, 139. Die Entstehungszeit dürfte nach Notizen im Münchner Nachlaß mit der im „Hypochondristen“ abgedruckten Ode „Gott“ ziemlich zusammenfallen. [13] Der Lyriker Klopstock hat seinen Darsteller noch nicht gefunden. Die besten Hinweise gibt der feinfühlige Richard Hamel in der Einleitung zu seiner Klopstockausgabe in Kürschners Nationalliteratur; dankenswerte Materialien bei Chr. Würfl, Über Klopstocks poetische Sprache, Herrigs Archiv 64 (1880), S. 271 ff. u. 65 (1881), S. 251 ff., sowie bei Fr. Petri, Krit. Beiträge zur Geschichte der Dichtersprache Klopstocks, Diss. Greifswald 1894; vgl. auch F. Muncker, Die Wiedergeburt der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Beilage zur (Münchner) Allgemeinen Zeitung 1908, Nr. 28f. — Nachträglich wird mir der ausgezeichnete Aufsatz von Horst Engert bekannt: Klopstocks Dichtung und unsere Zeit, Zeitschrift f. Deutschkunde 35 (1921), S. 433, der nur leider die vorklopstockische Zeit etwas unterschätzt, auch Selbstverständliches allzu breit ausführt und für das, was ich „Ausdruck“ nenne, die sehr vieldeutige und darum mißverständliche Bezeichnung „Symbol“ wählt, sowie das glänzende Kapitel „Sprache“ in dem Anm. 1a genannten Buche F. Strichs. [14] Fischer 282, 8. [15] Ibd. 282, 41. [16] Vgl. A. M. Wagner, Das Drama Hebbels, S. 446 ff. [17] Berlin (1919) bei A. R. Meyer. [18] G. W. II, 244. [19] Hyp I, 127. [20] Zum Folgenden ist zu vergleichen: W. Pfau, Das altnordische bei Gerstenberg, Vierteljahrsschrift f. Literaturgeschichte, II (1889), 161; E. Ehrmann, Die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert, Halle 1892 (dazu B. Seuffert, Götting. gel. Anzeigen 1895, I, S. 69); W. Scheel, Klopstocks Kenntnis des germanischen Altertums, Vierteljahrschrift f. Literaturgeschichte VI (1893), S. 186; R. Batka, Altnordische Stoffe und Studien in Deutschland, Euphorion, 2. Ergänzungsheft (1896) und VI (1899), S. 67. Strich, Mythologie I, 54. Nachträglich wurde mir bekannt: P. van Tieghem, La Mythologie et l’ancienne poésie Scandinaves dans la littérature européenne an XVIIIe siècle, Edda XI—XIII (1919—20); ein Werk desselben Verfassers über Ossian in Europa blieb mir unbekannt. [21] 4. Aufl. 1768, S. 221. [22] Ibd. S. 235. [23] Vgl. Klamer-Schmidt, Klopstock und seine Freunde, Halberstadt 1810, II, 238. [24] Hoffmann S. 65; vgl. ADB V, 1, 210. [25] 25. III. 1770, Morgenblatt 1840 S. 1143. [26] Hoffmann S. 67. [27] Weinhold 176 f. [28] „Armin in Poesie und Literaturgeschichte“, behandelt W. Creizenach (äußerst dürftig) in den Preußischen Jahrbüchern XXXVI (1875), 332 und „Die Hermannschlacht in der deutschen Literatur“ J. E. Riffert, Herrigs Archiv XXXIV

(1880), 127, 241. [29] 168, 1. [30] Suphan XXIV, 311. [31] Leipzig 1773, I, 526. [32] Vgl. Munckers Ausgabe DLD6, S. 29. [33] Vgl. Bd. I, 85f. [34] Muncker, Lessings persönl. u. liter. Verh. zu Klopstock, S. 224. [35] „Die Freymüthige" 1809, Nr. 2/3. [36] Seuffert a. a. O., S. 72. [37] 28 Dez. 1767, hs. Halberstadt; der Druck im Morgenblatt 1817, Nr. 25 ganz flüchtig. [38] Spectator V, 472. [39] Batka a. a. O., S. 47. [40] Hoffmann S. 79. [41] Die von Pfau a. a. O., S. 177 behauptete Abhängigkeit des „Skalden" von Sneedorfs (nicht Tullins!), „Neuer Edda", die Gerstenberg selbst übersetzte (Weilen 180ff.), ist so äußerlich, daß sie lediglich registriert sei. [42] „Der junge Goethe", ed. Bernays I, 52. [43] Diese Stelle hat van Tieghem, Edda XIII, 40, vollkommen mißverstanden. [44] Was man heute am besten in Hugo Gerings Ausgabe der Edda, S. 12 ff. verfolgen kann. [45] Strich a. a. O. S. 58. [46] Das von mir im Vorwort des 1. Bandes versprochene Kapitel „Gerstenberg und die Musik" werde ich an anderem Orte geben, da es viel zu umfangreiche Betrachtungen erfordert, welche die Grundtendenz dieses 2. Bandes sprengen würden. [47] Vgl. Anm. 42. [48] Der Gesang Rhingulph's des Barden, Leipzig 1768. Die Klage Rhingulph's des Barden, Leipzig 1771. [49] Die Stelle ist in veränderter Form auch hs. in München erhalten und von A. von Weilen (Zf. österreichische Gymn. 42 (1891), 903 veröffentlicht worden; daß sie ursprünglich für Gerstenbergs geplante „Idyllen" bestimmt war, ist zwar möglich, aber nicht erwiesen; freilich gehört sie nicht in die Zeit der „Tändeleyen". [50] Vgl. auch J. Barnstorff, Youngs Nachtgedanken u. ihr Einfluß auf die deutsche Literatur, Bamberg 1895, S. 28. [51] Weilen 57, 11. [52] Vgl. Br. Schnabel, Ossian in der schönen Literatur Englands bis 1832, Engl. Studien 23 (1897), S. 31. [53] Vgl. R. Tombo, Ossian in Germany, New York 1901, p. 75. [54] VIII,$_2$, 349. [55] S. Anm. 52. [56] Suphan IV, 320. [57] Vgl. Poems of Ossian, London 1807, I, 83. [58] II, 123. [59] Schleswigsche Briefe S. 106 ff. (nicht bei Weilen). [60] H. F. Wagener, Das Eindringen von Percys Reliques in Deutschland, Heidelberg 1897 ist überholt durch H. Lohre, Von Percy zum Wunderhorn, Berlin 1902. [61] Die Lieder Sineds des Barden, Wien 1772, S. 256; die Verbindungslinie Gellert-Ossian ist bemerkt, aber noch nicht dargestellt worden, was sie verdiente. [62] III, 398. [63] ADB 17,$_2$, 437 (Herder). [64] Schmid I, 77 erklärt sie folgendermaßen: „Gerstenberg konnte in seinem Gedicht eines Skalden Kramers Verdienste nicht anders besingen, als daß er gleichsam beyder Völker Sprache zugleich redete, um die sich Kramer verdient gemacht. Die Dänen müssen Deutsch verstehen, wenn sie das Gerstenbergische Lob auf Kramer lesen wollen und wir etwas von den Altertümern der dänischen Poesie wissen." [65] S. Anm. 63. [66] a. a. O. S. 51. [67] Darunter auch das Lied Asbiorn Prude, das also nicht zuerst bei Denis erscheint, wie Grohmann, Herders nordische Studien, Berlin o. J. S. 89 behauptet. [68] Weilen 65, 17; vgl. Fischer 269, 2. [69] Ibd. [70] Z. B. Fischer 68, 21. [71] Ibd. 122, 21. [72] Ibd. 278 ff. [73] Knebels literar. Nachlaß, Leipzig 1835, II, 87. [74] Im Anhang zu seiner Schrift über den „Ugolino". [75] Archiv I, 7 ff, [76] Gering, a. a. O. 375. [77] A. Blanck Den nordiska Renässansen i sjuttonhundratalets litteratur usw., Diss. Upsala 1911. [78] Vgl. Mendelssohn im 171. Literaturbrief; Rousseau in Deutschland müßte Gegenstand einer ebenso umfassenden Untersuchung sein, wie sie Korff so vortrefflich für Voltaire geliefert hat. [79] Vgl.

S. 157 dieses Bandes. [80] Weilen 65, 31. [81] Fischer 240, 9. [82] Ibd. 243, 16. [83] „Beiträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens“ (1770). [84] Ähnlich übrigens auch schon Jacobs, was umso an. erkennenswerter ist, als er weder die Fischersche Ausgabe der Kritiken noch das von mir veröffentlichte Material kannte. [85] Redlich S. 3; neuerdings wiederholt von Stammler, Claudius und Gerstenberg, Archiv, Deutsches Heft S. 23. [86] Die keineswegs ungedruckt geblieben ist, wie Stammler a. a. O. S. 36 behauptet, sondern von mir in demselben „Archiv“ (I, 3 ff.) publiziert wurde. [87] VIII (1774),1, 183. [88] Theorie III, 570. [89] Ehrmann a. a. O. S. 83 behauptet das umgekehrte Verhältnis; er übersieht, daß, als Gerstenberg die „Ino“ an Nicolai zurückschickt (Zf. d. Philologie 23 (1891), 45f), die „Ariadne“ längst geschrieben war; sie stammt nicht aus der Zeit des ersten Druckes, sondern reicht noch in die letzte Holsteinische Zeit zurück; auch hätte E. finden können, daß Gerstenberg selbst das (auch noch zu späte) Jahr 1765 angibt (V. S. II, 73). [90] Lyrische Gedichte, Berlin 1772, S. 303. [91] Vgl. meinen Jubiläumsartikel in d. Frankf. Zeitung vom 13. September 1922 u. z. B. F. Mühlenpfordt, Einfluß der Minnesänger auf die Dichter des Göttinger Hains, Diss. Leipzig 1899. [92] An Boie, März 1774, hs. Königl. Bibl. Berlin. [93] Z. B. ADB VII,1, 6 ff.; Knebels Literar. Nachl. II, 94 f. (Boie). [94] Z. B. Schmid I, 75. [95] Klotz D. Bibl. III, 9, 15. [96] Ibd. II, 8, 685 ff. [97] 4. Zus 276. [98] II, 122 f. [99] D jg. Goethe II, 499. [100] Das Äußere geben: H, Pröhle, Zf. preuß. Geschichte XVIII (1881), 485; E. Martin, Ungedruckte Briefe von und an J. G. Jacobi, Straßburg 1874; Vierteljahrschrift f. Literaturgeschichte III (1890), 178 u. IV (1891), 188 ff,; ferner die reichhaltigen Anmerkungen Fischers. [101] Fischer 338, 25. [102] ADB XII,2, 276, [103] Fischer 327, 21; für das Folgende ist die Rezension zu vergleichen, die G. der „Winterreise“ widmet. [104] Fischer 236, 28. [105] In der ersten Ausgabe des zweiten Teils von „Klopstock; er und über ihn“ (Dessau 1781); in der zweiten (Leipzig und Altona 1790) wurde das etwas gemildert. [106] Z. B. Neue BdschW XXXIV,2, 280 ff. [107] Vgl. Brief an Cramer vom 12. April 1786, jetzt Archiv 3b, S. 222f.

IX, 1.

[1] Boie an Gleim, Flensburg, 15. Jan. 1769, hsHF. [2] Redlich S. 4. [3] Ich verweise gleich auf M. Jacobs, Gerstenbergs Ugolino, Berlin 1898 („Berliner Beiträge“ VII), von dessen Auffassung ich mich allerdings prinzipiell durchaus unterscheide, der aber für Gerstenbergs Eigenart das feinste Verständnis hat und wahrscheinlich zu einer richtigeren Einstellung gekommen wäre, wenn nicht die damalige Literaturgeschichte ganz im Banne einer Shakespearelegende gestanden hätte, die auch noch heute keineswegs überwunden ist. [4] An C. F. Cramer, „Archiv“ 140 (1920), S. 2. [5] WA. IV. Abt. 17, S. 272. [6] An Goethe 13. März 1801 (Jonas VI, 251). [7] Jen. Allgem. Lit. Zeit., 14. Februar 1805. [8] Für die Geschichte des deutschen Dramas haben natürlich Herder, Schlegel, Otto Ludwig und manche andere wertvolle Winke gegeben; aber, abgesehen von der modernen Zeit, wo Kritiker, wie Ihering und Diebold prinzipielle Erkenntnisse gewonnen haben (A. M. Wagner hat sich in seinem Hamburger Theaterkritiken bemüht, die historischen Verbindungslinien zu ziehen und dabei

bestimmte Kategorien zu gewinnen), ist von der Wissenschaft auf diesem Gebiet so gut wie noch nichts geschehen; Creizenach darf in diesem Zusammenhang, bei allem Respekt vor seiner Gelehrsamkeit, nicht genannt werden; wertvolle Ansätze in Spezialuntersuchungen, besonders bei einigen Schülern Franz Sarans, dessen „Bausteine" vom Fach allzu unbeachtet geblieben sind; sehr fruchtbar der Aufsatz von K. Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, Deutsche Rundschau (1910), 142f.; Ansätze auch bei G. Bélouin, De Gottsched à Lessing, Paris 1909. [9] Ich möchte hier hervorheben, daß diese und die folgenden Ausführungen lediglich die Erklärung und Vorbereitung des Formproblems zum Ziele haben, das der „Ugolino" darstellt; ich habe es also nicht weiter zu tun mit der weltanschaulichen und Gefühlssphäre des 17. Jahrhunderts und noch weniger mit der Aufgabe, zu zeigen, wie das Drama dieser Zeit mit der Gesamtatmosphäre zusammenhängt; das alles muß späteren Betrachtungen vorbehalten bleiben, die dann auch auf das Verhältnis von Literatur und Theater näher einzugehen hätten, näher, als das bisher geschehen ist; daß ich im übrigen weit entfernt davon bin, mit meinen Ausführungen irgendwie erschöpfend über das Drama des 17. Jahrhunderts handeln zu wollen, brauche ich wohl nicht zu betonen; das wird, wie ich hoffe, an anderer Stelle nachgeholt werden. [10] R. M. Werner, Zfoester. Gymnasien, 1897, S. 366ff. — Die Gegenargumente Stachels überzeugen wenig, sondern zeigen nur, wie sehr auch noch die Scherer-Enkel in klassizistischen Vorstellungen befangen waren. [11] Einer Göttinger Dissertation von Steinberg, die bereits 1914 erschienen ist, konnte ich nicht mehr habhaft werden [12] Soeben weist W. Flemming, G. u. die Bühne (Halle 1921), S. 274, daraufhin — was gerade in unserem Zusammenhang besonders interessant ist —, daß die Wandertruppenbearbeitung des „Papinian" „bedeutend bescheidener" sei, als die von G. angestrebte! [13] S. Stachel, a. a. O., S. 290. [14] S. 85ff. [15] Freymüth. Nachr. 1762, S. 236. [16] Vgl. auch Bélouoin, a.a.O. S. 128ff. [17] Kettner, Lessings Dramen, Berlin 1904, S. 79. [18] Vgl. Sauer, Brawe, S. 33. [19] Gensel, Diss. Berlin, Leipzig 1894, S. 33. [20] Sauer, a. a. O. S. 77. [21] Vgl. z. B. ADB., XI, 1, 10f., (Herder). [22] Ich höre eben, daß das Altonaer Stadt-Theater eine Aufführung zum Klopstock-Jubiläum plant. [23] Gegen Muncker, Klopstock, S. 300.

## IX, 2.

[1] v. Bippen, Eutiner Skizzen, S. 199. [2] Kopenhagen u. Leipzig 1767, S. 37. [3] Ibd. S. 7. [4] Für Gerstenbergs überragende Bedeutung hat Richard Hamel das Organ gehabt. In seinem Aufsatz: „Grundsätze und Grundzüge moderner Dramatik bei H. W. v. Gerstenberg" (Hannoversche Dramaturgie, Hannover 1900, S. 278) hat er das, was man im „Ugolino" wirklich shakespearisch nennen kann, sehr fein herausgestellt. Hamel weist auch mit Recht auf Klopstocks „Salomo", obwohl natürlich ein Vergleich mit dem „Tode Adams" wirkungsvoller und entscheidender ist. Aber abgesehen davon, daß Hamel noch das alte Märchen von dem „hungernden" Gerstenberg auftischt, fehlt ihm das Verständnis für die Komposition des „Ugolino", weil er ganz vom Standpunkt des („naturalistischen") Dramas seiner Generation aus schreibt. [5] „Shakespeare und der deutsche Geist", S. 194. [6] Morgenblatt 1840, S. 1138. [7] O. Spieß,

D. dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti usw.", Sarans, „Bausteine" VI, Halle 1911. [8] Zu dieser innerlich berechtigten und bereits begründeten Methode ermuntert uns übrigens Gerstenberg selbst, wenn er gegenüber Lessing den Vergleich mit der Antike, gegenüber Gleim den Vergleich mit Shakespeare ablehnt. [9] Eine treffliche Würdigung des „Ugolino" aus seiner Totalität heraus gibt nur O. M. Fontana in der „Schaubühne" vom 19. März 1914. [10] Der hier gerügte Umstand ist auch ein Kardinalfehler der mehrfach gerühmten Arbeit von Strich . [11] Wofür Dilthey („Erlebnis u. Dichtung", 2. Aufl., S. 61) gar kein Organ gehabt hat; man sieht hier an einem Einzelbeispiel, wie dieser bedeutende Mann, dem die Literaturwissenschaft so viel verdankt, noch dem Rationalismus verhaftet war. [12] F. Teller, Euphrion, XX. [13] An Goethe, 28. November 1796. [14] Dagegen hat sich bereits sehr entschieden Abrahamson gewandt, dessen „Ugolino"-Kritik (Kongelig privilegerede Adressecontoirs, Kritiske Journal 1769, Nr. 35, p. 335) Gerstenberg für die beste unter allen erklärte. [15] Fontana, a. a. O. [16] Vgl. darüber K. Kiefer, Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne, Heidelberg 1909, S. 103f. [17] Z. B. Addison im Spectator, I, 187f. [18] Den anonymen Aufsatz der „Beyträge" schreibt Waniek, Gottsched, S. 193, dem Ludwig zu; Petersen, Schiller u. die Bühne, S. 358, hat die Stelle falsch aufgefaßt. [19] Jacobs, 95ff. [20] „Kleists Guiskardproblem", Dortmund 1912. [21] Das hat bereits F. Röbbeling, Kleists „Käthchen v. Heilbronn", Sarans Beiträge, Halle 1913, S. XIV, betont. [22] F. Teller, Euphrion, XX, 681ff.; vgl. auch den Anm. IX, 7 genannten Aufsatz von Burdach.

---

# Nachtrag.

Zu Bd. I S. 95: Der Dialog aus den „Kinderspielen" (I, 284) ist nicht von dem jüngeren Stolberg verfaßt, sondern von dem Autor des ersten Teils Rochow.

# Register.

Küffner, G. M., Die Deutschen im Sprichwort. M. 1.20.
Kullmer, Ch. J., Pößneck und Hermann und Dorothea. Mit Abb. Kart. M. 1.50.
Kundt, E., Lessing und der Buchhandel. M. 2.40.
Liederhandschrift, Die große Heidelberger. In getreuem Textabdruck herausg. von Fr. Pfaff. I. Teil: Textabdruck. Mit einem Titelbild in Farbendruck. M. 23.—
Lilienfein, H., Heinrich Vierordt. Mit Bildnis. Kart. M. 1.—.
Meisinger, O., Volkslieder aus dem badischen Oberlande. M. 5.—.
— Oberländer Volksliederbuch. Kart. M. 1.—.
Monatsschrift, Germanisch-Romanische. In Verbindung mit F. Holthausen, W. Meyer-Lübke, V. Michels, W. Streitberg herausg. von Heinrich Schröder und Franz Rolf Schröder. Bd. 1—8 je M. 12.—, geb. M. 14.—; Bd. 9—12 je M. 9.—, geb. M. 11.—; Bd. 13 (1925) im Erscheinen.
Frank, E., Nachtwachen von Bonaventura. (Clemens Brentano.) Geb. M. 3.70.
Petsch, R., Lessings Faustdichtung. M. 1.20, geb. M. 2.20.
Pfaff, Fr., Der Minnesang im Lande Baden. M. 1.20.
Pfeiffer, W., Über Fouqués Undine. M. 2.40.
v. d. Pfordten, O., Werden und Wesen des historischen Dramas. M. 3.60.
Potkoff, O. D., Johann Friedrich Löwen, der erste Dichter des Deutschen Nationaltheaters. M. 3.—.
Przedak, A. G., Geschichte des deutschen Zeitschriftenwesens in Böhmen. M. 6.40.
Rohde, E., Friedrich Creuzer und Karoline von Günderode. M. 3.50.
Rosenzweig, F., Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. M. 1.70.
Schauffler, Th., Goethes Leben, Leisten und Leiden in Goethes Bildersprache. M. 4.50, geb. M. 6.50.
Schneider, H., Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung (Geschichte der deutschen Literatur, herausg. von A. Köster † und J. Petersen 1. Bd.) M. 20.—, geb. M. 22.50.
Schulze, B., Neue Studien über H. von Kleist. M. 2.—.
Sillib, R., Auf den Spuren Johannes Hadlaubs. M. —.50.
— Zur Geschichte der Heidelberger Liederhandschrift. M. 1.—.
Simon, H., Der magische Idealismus. Studien Novalis. M. 4.—.
Stern, Daniel (Marie Gräfin d'Agoult), Dante und Goethe. Dialoge. Übersetzt von ihrer Enkelin Daniela Thode. Mit 6 Porträts. M. 7.—.
Traumann, E., Kuno Fischer. Mit 1 Heliogravüre. M. 1.—.
Wagner, A. M., H. W. von Gerstenberg. 1. Bd. M. 5.50; 2. Bd. M. 12.—.
Warkentien, R., Heinrich von Kleist in seinen Briefen. M. 0.80.
Willige, W., Klassische Gestaltung und romantischer Einfluß bei H. von Kleist. M. 2.—.
Winkler, E., Das dichterische Kunstwerk. M. 2.—.

---

Wetz, W., Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 1. Thomas Rymers dramatische Kritik, von A. Hofherr. M. 4.20; 2. Der Sensualismus bei John Keats, von

Sibylla Geest. M. 1.50; 3. Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares, von Oskar Ballweg. M. 3.20; 4. Philipp Otto Runges Entwicklung unter dem Einfluß Ludwig Tiecks, von S. Krebs. M. 4.40.

— Neue Folge. Herausgegeben von M. Freih. v. Waldberg. 1. Der junge Goethe im Spiegel der Dichtung seiner Zeit, von J. Kühn. M. 3.50; 2. Goethe und die graphischen Künste, von H. Brandt. M. 4.80; 3. Johann Gottlieb Willamov 1736—1777, von R. Schreck. M. 4.—; 4. Der fünffüßige Jambus in den Dramen Goethes, von L. Hettich. M. 7.—; 5. Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik, von R. Velten. M. 6.—; 6/7. Montesquieu von V. Klemperer. 2 Bände. M. 12.—; 8. Gottscheds Ausgabe von Bayles Dictionnaire, von E. Lichtenstein. M. 4.20; 9. Gottfried Arnold, von W. v. Schröder. M. 4.—; 10/11. Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jahrhunderts, von H. A. Korff. 2 Bände. M. 24.20.

Wolff, E., Literatur und Theater. 1. Heinrich von Kleist und C. M. Wieland, von H. Behme. M. 3.40; 2. Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug" auf der Bühne, von G. Buchtenkirch. M. 2.60; 3. Die Heimathymnen der preußischen Provinzen und ihrer Landschaften, von G. Stendal. M. 5.80.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 25 07 012 4